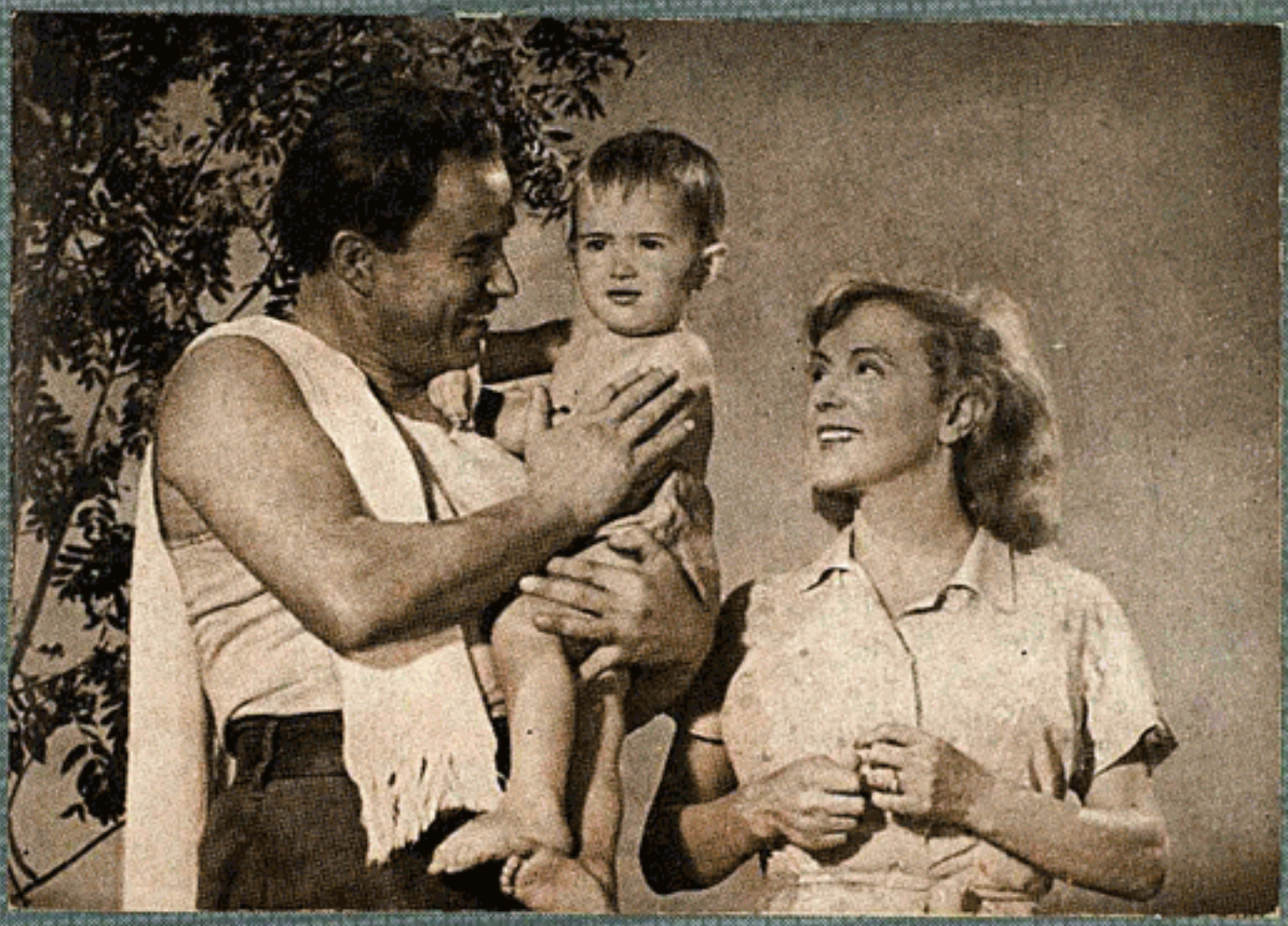


ИСКУССТВО КИНО

11
1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 11
НОЯБРЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Л. Рахманов. Михайло Ломоносов 3

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

С. Лукьянов. О взыскательности писателя к своему труду 60

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

А. Мачерет. Вопросы жанра 65

ЗА РУБЕЖОМ

Ван Лань-си. Народная кинематография нового Китая . 80
Мэн Гуань-цзюнь. Советское кино в Китае 84
И. Середенко. Успехи польской кинематографии . . . 88
П. Константинеску. В учебе и труде 92
С. Токаревич. Мужает и крепнет реалистическое киноискусство Италии 101
Г. Авенариус. Кино латиноамериканских стран в борьбе с Голливудом 105

М. Нечаева. Фестиваль кинофильмов Республики Индии 109
К. А. Аббас. Дружба наших стран—залог мира во всем мире 117
Б. Сахни. Ваши фильмы пробуждают любовь к жизни . 118

ХРОНИКА

Новое пополнение ВГИК ☆ «Москва, Лесная 27» ☆ Научная кинодокументация 119

Новые фильмы 124

На обложке — кадр из фильма «Испытание верности»

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва — 1954

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Леонид РАХМАНОВ

МИХАЙЛО ЛОМОНОСОВ

Зима. Ночь. Северное сияние заливает полнеба, отсвечивает в снегах. Над замерзшей рекой, на краю обрыва, неподвижно стоит юноша в полушубке, в треухе, с палкой и небольшим узелком в руке и, запрокинув голову, глядит на небо.

Внизу, по дороге, протянувшейся вдоль реки, движется санный обоз, скрипя полозьями. Рядом с возами идут мужики, разминаясь, притопывая, чтобы согреться.

Юноша спрыгнул с обрыва, бежит по сугробам, догоняя обоз. Вдали за его спиной остались избы, деревянная церковь. Над ним вымахивают через все небо цветные столбы—сполохи. Впереди и позади него разлился по снежной пустыне розовый и зеленый дрожащий свет.

Своды, толстые стены, крохотные окошки, через которые едва пробивается свет зимнего дня. За длинными школьными столами — воспитанники Заиконоспасской академии в темных полукафтаньях. На приземистой кафедре — красивый чернобородый монах.

— Материя неразумная, материя несовершенная, — говорит он певуче и убежденно, — не могла быть началом бытия. Посему, когда у иных христианских философов и отцов церкви читаем, что бог в начале мира сотворил некую неустроенную материю, то под именем сей должно разуметь землю, хотя не имевщую еще красы, света, трав и плодов.

Монах строго оглядел полутемный класс.

— Итак, в чем состояло четвертое заблуждение суемудрого Кампанеллы? Воспитанник Ломоносов, ответствуй! — Он ищет взглядом по скамьям.

Молчание. По классу проносится возбужденный шепоток. Встает худенький, смуглый Виноградов.

— Ломоносова к отцу ректору истребовали, отец наставник...

Вдоль сводчатых стен недвижно сидят на резных деревянных скамьях монахи в черных клобуках, испытующе смотря на стоящего перед ними высокого юношу. Он бледен от утреннего белесого света и сдерживаемого волнения, но просто и смело отвечает на вопросы.

— Первый раз, пять годов тому без малого, назвался ты дворянским сыном, — сурово говорит ректор. — Зачем сочинил против правды?

— Затем, чтобы приняли меня в нашу Словено-греко-латинскую академию, отче, — отвечает Ломоносов.

— Мы простили тебя ради отменных способностей к обучению. Ныне вдругоряд облыжно о себе показал, назвавшись законным сыном холмогорского церкви Введения пресвятые богородицы попа Василия Дорофеева. К чему тебе это?

— Великое желание, отче, возымел я отправиться в Астраханские степи с наряженной к тому экспедицией, — так же охотно объясняет Ломоносов. — А место там было для меня только священницкое. Оттого и назвался из духовного сословия.

— Что за корысть тебе в экспедиции? — раздраженно удивляется ректор.

— Не корысть, отче, — твердо говорит Ломоносов, — а жажда повидать новые русские земли и потрудиться с географами.

— Тоже ученый выискался! — насмешливо замечает ректор.

Монахи попрежнему недоверчиво смотрят на Ломоносова.

— Все сказал, без утайки?

— Все! — звонко отвечает Ломоносов. — На том могу крест целовать! — он с готовностью шагнул вперед.

— Крест ты не однова целовал, да что на поверку вышло... Выйди отсюда! — резко приказывает ректор.

Ломоносов выходит. За дверью его окружают любопытные бурсаки.

— Куда тебя? В монастырь?

— В подвал?

— Исключили?

Ломоносов растерянно оглядел школяров. Он на голову всех выше и по крайней мере лет на пять старше любого.

— На все готов, други... а на что — не знаю!

Виноградов заговорщически подмигивает ему черным лукавым глазом.

— Сейчас узнаешь! — Он приник ухом к двери. Все со страхом глядят на него.

Совет продолжается.

— Ведомо ли вам, — говорит ректор, — о том, что получен сенатский указ: выбрать двадцать учеников, в науках достойных, и отправить их в Санкт-Петербург в Академию наук для довольного обучения в гимназии и университете?

Монахи кивают клобуками.

— Слыхали, — говорит один хриплым басом.

— А известно ли вам, — продолжает ректор, — кто из наших учеников самым первым идет в науках?

— Тоже знаем, отче.

Ректор внимательно оглядывает членов совета.

— Как же нам порешить?

Молчание. Опять хриплый бас:

— А чего! Наложить на него эпитимию покрепше, парень молодой, выдюжит... да и послать с богом. Пускай происходит в науках...

— Потакать хочешь охальнику и суедуму! — не выдержал вдруг рыжий худой монах. — Сколь раз мы его ловили на чтении соблазнительных светских книг, кои тайны творенья божьего доискиваются... На толчке покупает подобную богомерзкую пакость, заместо молитвы святой на сон читает! Да разве зазря дознался я про его подлое рождение, весь обман наружу вывел?!

Ректор недовольно морщится. Затем безучастным тоном, словно совсем о другом:

— Не помнит ли кто, что изрек достославный архиепископ ученейший Феофан, когда мы еще за первое самозванство сбирались исключить оного быстрого ученика?

— Как не помнить! — подхватывает хриплый бас. — «Когда бы со звоном в большой московский соборный колокол стали тебя публиковать самозванцем, я твой защитник»,—вот что сказал преосвященный Феофан Прокопович, знаменитый царя Петра сподвижник.

— Славная у тебя память! — усмехается ректор. — Кабы так же отменно ты помнил греческие спряжения, кои ученикам вдалбливаешь, а то Ломоносов тебя перещеголял.

— И то верно, — добродушно соглашается тот. — С его головой моей не сравняться...

— Так как порешим? — продолжает ректор. И не дожидаясь ответа: — А эпитимию на него наложу я сам. Препоручаю наблюсти... — взглядом выбирает из присутствующих. Рыжий монах с готовностью высунулся вперед, но ректор отводит от него взор, — вот тебе, — он указывает перстом на басовитого монаха.

Зимние сумерки. Разгулявшиеся купецкие сынки и молодые охотнорядцы с буйными песнями валят по середине Никольской улицы. Один из пьяной ватаги метнулся к избе; заглянув в полуосвещенное окно, возбужденно орет:

— Гляди! Спасские школяры у Лукерьи пироги с кашей жрут!

— По упокойничку читали, набрали грошей...

— Бить грамотеев!

Толпа вламывается в избу, и там начинается потасовка. С дикими воплями вываливается из растворенной настежь двери бесформенная куча и катится по снегу. Мелькают руки, ноги, выдернутые из забора колья, летят в сторону шапки.

Из кучи копошащихся тел поднимается высокая фигура, вытаскивает другую, поменьше. Подобрав шапки и примочив снегом головы, они быстро перешли улицу. В сгущающихся сумерках не разобрать лиц. Слышится веселый голос Ломоносова:

— Вот черти охотнорядцы — не дали пирога доесть! Идем, Виноградов! Еще убьют напоследок...

Сворачивают в переулок.

Ночь. Мороз. Звездное небо. По темной улице идут двое.

— Куда это нас занесло? — озирается вокруг Ломоносов.

— Все одно! — беспечно откликается Виноградов. — Так и так отвечать перед отцом ключарем...

— Погоди! — Ломоносов придерживает его за рукав. Молча стоят, слушают. Трещат от мороза стены домов. В отдалении лают собаки. Доносятся заунывные крики караульщиков: «Слушай!»

— Знаю, где мы, — говорит Ломоносов. — Видишь? — показывает на мигающий над крышами огонек.

— Звезду, что ли?

— Угадал как раз! Это на Сухаревой башне звездочет Брюс небесные явления записывает. Хочешь, пойдем к нему?

— К колдуну-то?

— Дурак! Вот дурак! — беззлобно стыдит его Ломоносов. — Ну, идем домой спать.

Но они еще долго стоят, дружно касаясь плечами, смотря на ночное небо, на смутные силуэты крыш, колоколен.

— Долго теперь Москву не увидим, — прерывает молчание Ломоносов.

— Ну, брат, — восклицает Виноградов, — теперь в Санкт-Петербург покатим... Может, в чужие края пошлют!

Ломоносов жадно всматривается во тьму, где погас и одинокий огонек на башне. Затем говорит со вздохом:

— Да, в темноте Москва...

— Утро еще не скоро, — сонно соглашается Виноградов.

Порыв ветра поднял и понес прямо на них поземку, насквозь прохватывая изношенную одежду.

Раннее утро. Вдали цепь холмов, дымят редкие трубы. Узкая улица упирается в островерхую кирку. Старинные дома, похожие на комоды. Над дверью одного из домов — герб: лопата, воткнутая в груду серебряных монет. Пониже дощечка: «Горный советник Генкель». Слышно, как кто-то за ставнями педантично повторяет на клавесине один и тот же пассаж без всяких попыток изменить темп, оттенки.

Мрачная комната. Стены обиты темной кожей. Шкафы с ящичками, на которых надписи: «Горный лен», «Серебряный блеск», «Золотая известь», «Цинковая обманка».

Берграт Генкель, надутый, чопорный, сидит в кресле, размеренно отпивая из большой фарфоровой кружки. Кружка украшена его собственным потретом, на котором он изображен с точно такой же кружкой, а на ней виден такой же самый портрет (разумеется, в малом размере)— господин Генкель с кружкой, на кружке опять портрет и т. д.

Попивая из кружки, горный советник слушает стоящего перед ним навытяжку круглолицого рослого молодого человека в узком студенческом кафтане и с треуголкой подмышкой.

— Знаменитейший и ученейший господин горный советник! — отчеканивая каждое слово, говорит студент Ломоносов. — Быв послан Петербургской императорской академией наук, я три года учился в Марбурге натуральной истории, физике, математике, механике, гидравлике, гидротехнике и прочей иной теории, в чем получил от господина профессора Христиана Вольфа отменно похвальный отзыв.

— О, гофрат Вольф! — глубокомысленно замечает Генкель. — Это великий ученый, да. Он меня хорошо знает! — и с важностью отпивает глоток.

— Далее предуказано было мне обучаться здесь, во Фрейберге, — продолжает Ломоносов, — всему, что до химической науки и горных дел касается. Вот уже много месяцев, знаменитейший и ученейший господин советник, я вытягиваю из вас... чуть не арканом... самые обыкновенные знания, какие без труда находил до того во всех химических книгах...

Генкель, собиравшийся было вновь подтвердить сказанное русским студентом, застывает с кружкой в руке. Ломоносов хладнокровно продолжает:

— Горному же искусству гораздо лучше можно обучиться у любого штейгера в шахте, чем в кабинете с шкапами и ящичками, кои всегда кстати, для меня заперты...

Побагровевший Генкель медленно поворачивается к нему.

— ...Посему я прощаюсь с вами, ученейший господин советник, и отправляюсь в рудники Гарца, Гиссена, Зигена, оставив вам, знаменитейший господин советник, получать за меня от Петербургской академии триста тридцать три рейхсталера в год... — Ломоносов почтительно кланяется, прижав к груди треуголку.

Генкель плотнее усаживается в кресле, лицо его принимает прежнее надменное выражение. Он обдумывает, что ответить строптивому ученику.

— О ваших дерзостях мне, господин Ломоносов, — говорит деревянным голосом Генкель, — я отпишу вашему начальству. Самовольное же бродяжничество, особенно в Пруссии и при вашем росте, — он смерил взглядом студента, попрежнему стоящего навытяжку, — может кончиться тем, что вас заберут в солдаты... Советую поразмыслить о риске!

Довольный своим ответом, Генкель усмехнулся и погрузил лицо в кружку. Когда он от нее оторвался, молодого его собеседника уже не было в комнате.

Вдоль зажигательного шнура бежит огонек к высоченному обрыву, где заложены шурфы. В стороне — люди, подводы.

Взрыв... Оседает вниз огромная толща руды, которую добывают открытым способом. Ломоносов вместе с другими рабочими ждет, когда можно будет приблизиться к месту взрыва. В руках у них железные лопаты. Мастер взмахивает флажком, и Ломоносов впереди всех устремляется к обрыву. Туда же трусят лохматые лошадки, запряженные в двухколесные таратайки, похожие на тачки.

Конный ворот. Ходят и ходят кругом две лошади. Канат тянется в деревянную будку: там спуск в шахту, туда идут один за другим шахтеры, среди которых и Ломоносов.

Ломоносов и еще трое шахтеров, придерживаясь рукой за канат, спускаются в деревянной бадье в шахту. На груди у них висят маленькие слюдяные фонарики с обыкновенными сальными свечками.

Мелькают огоньки в подземной галлерее. Ломоносов, стоя в забое, сильно и ловко рубит киркой, отваливая пласты угля. Фонарик, подвешенный к верхней деревянной крепи, освещает его сосредоточенное потное лицо.

По дороге среди виноградников катится большой пассажирский мальпост. Рядом с кучером сидит Ломоносов, с интересом оглядывая незнакомые места.

Виноградники кончились, дорога отходит влево, направо завиднелись доменные печи. Над одной из них пышет пламя. Ломоносов внимательно смотрит в ту сторону. Воспользовавшись тем, что кучер на повороте придержал лошадей, Ломоносов спрыгнул на землю и приветственно помахал ему шляпой.

У лётки доменной печи стоит наготове рабочий с ломом. Рядом с ним пожилой мастер в железных очках и Ломоносов, они по очереди поглядывают на толстые медные часы в виде луковицы, лежащие на ладони у мастера. Записав что-то в книжечку, Ломоносов решительно берет у рабочего лом. Мастер еще раз смотрит на часы, наклоняет голову, и Ломоносов сильным ударом вышибает летку. В изложницу, устроенную прямо в песчаной почве, хлынул из печи сверкающий белый чугун.

Льется в градирню вода, проведенная из залива по длинному деревянному желобу, и затем медленно сочится вниз через связки лозы.

Вокруг плоская суша, отделенная от заметно возвышающегося над нею моря насыпью. Ломоносов подле соседней градирни выламывает белые пласты соли, накопившиеся в широком земляном бассейне. Взял кусочек, лизнул, довольно сморщился. Смеются увидевшие это голландцы-рабочие, похлопывая его по плечу.

Еще веселее смеются голландцы, вынув изо рта пузатые трубки и покачивая ими в такт музыке — флейте, скрипке и барабану. Собравшись после работы у деревенского трактира, они одобрительно наблюдают, как лихо отплясывает Ломоносов с девушками в накрахмаленных рогатых чепцах.

И опять Ломоносов шагает по дорогам Европы, размахивая палкой и на ходу читая стихи:

Врачебной дали мне воды:
Испей и все забудь труды,
Умой росой Кастальской очи...

Поровнялся с харчевней, мимо которой маршируют под музыку прусские солдаты. Разглядывает вывеску: на ней изображена бычья голова в короне.

Офицер опытным глазом вербовщика приметил рослого незнакомца и мигнул вахмистру. Тотчас трое солдат под командой вахмистра отделились от строя и зашагали вслед за вошедшим в трактир Ломоносовым.

Вокруг стола расположились пруссаки и Ломоносов. Кабатчик равнодушно на них взирает из-за своей стойки.

— Врачебной дали мне воды, — громогласно читает стихи Ломоносов. — Испей... и...

— Ты что не пьешь? — строго спрашивает он одного из солдат. — Испей, тебе говорю!

Солдат, покосившись на вахмистра, поспешно осушает стакан и валится со скамьи. Ломоносов хохочет. Вахмистр с тревогой оглядывает этого дюжего молодца, которого никак не берет хмель, и своих охмелевших подчиненных, сам борясь с опьянением.

Пока Ломоносов заботливо протягивает руку, помогая солдату подняться, вахмистр успевает подсыпать ему в стакан щепоть какого-то зелья.

— Врачебной дали мне воды! — весело твердит ничего не заметивший Ломоносов, берясь за свой стакан с подмешанным к вину зельем. Высоко поднял его. — Испей и все забудь труды!..

Пьет, запрокинув голову. Вахмистр жадно следит за ним.

Внутри крепостного двора. Солдаты моются у длинных, в виде желобов, рукомойников, чистят башмаки, наводят блеск на пуговицы и пряжки. Немолодой пруссак — тот, что упал в трактире, — снял мундир, накрыл его дощечкой и, аккуратно продев пуговицы через особую прорезь, орудует тряпкой с мелом. С усмешкой говорит Ломоносову и маленькому солдату, которые хмуро наблюдают за его работой:

— Солдатское житье чистое, господа новобранцы! Ни пылинки в солдате. Барабанная шкура и та меньше бита. Ну, зато на войне погуляем!

— С кем война? — спрашивает Ломоносов.

— А с кем хочешь! — Солдат подмигивает сперва одному собеседнику, потом другому. — С французами... с русскими... Наш король никого не боится!

Заметив, как Ломоносов и маленький солдат быстро переглянулись, пруссак неожиданно кричит:

— А за побег забиваем на смерть! Поняли, новобранцы?

Ночь. Едва начинает брезжить рассвет.

Ров с водой, окружающий крепость. Плывут двое. Переплыли, карабкаются на земляной вал. Тот, что повыше, помогает другому перелезть через частокол. В мокрых мундирах, облепленных грязью и тиной, бегут через поле.

Пушечный выстрел. От крепости скачут кавалеристы.

Один из беглецов изнемог, отстал. Пока кавалеристы замешкались около него, другой из последних сил достигает реки, за которой сразу начинается лес. С разбега кидается в воду и размашисто плывет к тому берегу.

Гусары, подскакав к обрыву, торопливо стреляют в плывущего. Один пришпоривает лошадь, чтобы заставить ее прыгнуть в воду. Лошадь взвивается на дыбы, кося жарким глазом на пограничный столб с надписью: на одной стороне — «Пруссия», на другой — «Вестфалия», и сбрасывает всадника у самого подножья столба.

Марбург. Вечер. Редкие фонари. По безлюдным улицам идет Ломоносов в измятом крестьянском платье, в запыленных, обтрепанных башмаках. Останавливается у палисадника, напряженно глядит сквозь ветви деревьев на единственное освещенное окно в доме — в верхнем этаже, в мезонине. Нетерпеливо толкнув калитку, входит в сад.

Небольшая девичья комната. На комоде горит свеча. Остановившись в раздумьи подле окна и рассеянно глядя в черноту сада, молодая девушка заплетает на ночь косу. В темном оконном стекле, как в зеркале, отражаются ее красивое печальное лицо, голые руки и плечи. С той стороны в стекло упирается ветка ясеня. В саду тихо, не шелохнется ни один листок.

И вдруг ветка, резко качнувшись, ударяет по стеклу. Девушка с испугом отшатывается. Ветвь еще и еще бьет по стеклу.

Девушка бросается к окну и распахивает его настежь. Почти в ту же секунду, сильно покачнув дерево, через подоконник перескакивает Ломоносов. Молча обнимает девушку и долго, жадно целует ее лицо, плечи...

Она отстранилась, чтобы заглянуть в его сияющие глаза на обветренном усталом лице.

— Вернулся! — говорит она, не то смеясь, не то плача. — Да какой же ты худой... грязный! Где ты был, Михель?

Ломоносов не отвечает. Она нежно гладит его небритые щеки.

— Я знала, что ты вернешься! Я каждый день отвечала матери... брату: оставьте меня одну! Не надо мне ваших женихов! Я хочу быть одна... всегда одна! — Она улыбается лукаво. — Я не хочу одна... Я ждала тебя, Михель! — Она опять его обняла. — Никуда тебя не пущу больше!..

Цирюльня в Марбурге. Тонконогий мужчина, брея Ломоносова, просвещает его назидательным разговором.

— Каждое утро я имею честь брить на дому господина гофрата Вольфа. Вы поймете меня, когда я скажу, что господин гофрат — гордость нашего Марбурга. Это самый знаменитый ученый в Европе. Он глубокий философ, сударь. Именно от него я узнал, что свиньи и барсуки созданы господом для того, чтобы из их щетины мы делали щетки и кисти. — Цирюльник торжественно показывает кисточку для бритья и щетку для приглаживания волос. — Такова мировая гармония, сударь. Еще не родился на свете тот человек, что вывел бы из терпения гофрата Вольфа или помешал ему мыслить. Искренно завидую вам, господин студент: вы прикоснулись к его мудрости.

— Я иду попрощаться с моим профессором, — объявляет Ломоносов. — Завтра я еду в Россию.

— В Россию? Зачем же вы бреетесь? — искренно удивляется цирюльник. — Там носят такие бороды. — Показывает чуть не ниже колен. — И никогда не моются. Неужели вы туда повезете свою молодую жену, дочь покойного пивовара господина Цильха?

Ломоносов набирает в грудь воздуха.

— Вы когда-нибудь задыхались от чужой глупости?

— Никогда.

— А от своей?

Смысл этих слов не сразу доходит до цирюльника. Но вот он, надувшись, грозно заносит бритву.

— Милостивый государь!

— Поправьте мне букли, — спокойно говорит Ломоносов.

Цирюльник послушно занялся его париком.

Красиво обставленный кабинет, соединенный аркой с библиотекой. Христиан Вольф в большом парике, волнами спускающемся на плечи, с красивым лицом, которое чуть портит слегка перекошенный рот, беседует со своим любимым учеником. Вольф, очевидно, собирается на прогулку, в руке у него трость, на столе лежит его шляпа; собака, повизгивая, с нетерпением ждет у двери.

— Куда же вы, молодой друг, ушли от Генкеля? — ласково упрекает он Ломоносова. — Вы причинили мне немалую тревогу. Да и ваше начальство в России дважды запрашивало меня о вас в эти месяцы.

— Прошу простить меня, господин доктор, но за это время я успел обойти всю Германию. — Железным острием своей палки Ломоносов набрасывает на ковре пройденный маршрут. — Побывал в Лейпциге, Касселе, Франкфурте, Дюссельдорфе... Вы следите, господин доктор?

— С большим вниманием! — Опершись на свою изящную трость с набалдашником в виде головы Минервы, Вольф с терпеливой улыбкой слушает Ломоносова, лишь иногда, при особенно резких его штрихах, выражая легкое беспокойство за целость ковра.

— Пешком и водой, — продолжает Ломоносов, — добрался до Голландии и — обратно. Облазил все попавшиеся мне в пути рудники и соледварни, смотрел, учился... И вот, завтра утром я возвращаюсь на родину — мне разрешили...

— Поздравляю вас! — прочувствованно говорит Вольф. — Вы преуспеете там, я вам предсказываю.

— Господин доктор! Вы знаете мою склонность к химии и физике. С чего мне лучше начать, если оставят меня при Петербургской академии?

— Гм, это трудный вопрос... — Вольф раздумывает. — А почему бы вам для начала не ознакомить русских читателей с моей «Экспериментальной физикой»? Вы прекрасно ее усвоили, вам давно знакомы мои философские воззрения на природу, я охотно доверю вам перевод или даже пересказ моей книги.

— Спасибо! — Ломоносов обводит взглядом жилище ученого. — Спасибо за все! Низко кланяюсь вашим знаниям, господин доктор... — Он делает несколько шагов, останавливается на пороге библиотеки и отвешивает самый почтительный поклон книгам — тысячам книг, которыми заставлены стены, затем опять поворачивается к Вольфу.

— С большой радостью я переведу вашу книгу. Но... — Он говорит смущенно и даже робко, — не кажется ли вам иногда, господин доктор... прошу простить меня за мои дерзкие речи... что ваши нужнейшие физические опыты смеют спорить с вашими рассуждениями?

— Смеют спорить? — хмурится Вольф. — Что вы хотите этим сказать?

— Из описанных вами надежных опытов, — уже увереннее продолжает Ломоносов, — разве не должно бы следовать, что все в мире, как догадывались некоторые философы древности, состоит из мельчайших, невидимых, неделимых частиц материи, находящихся постоянно в движении?

Вольф не выдерживает и стучит тростью; собака с рычанием вскакивает, ощетинив спину, готовая броситься на Ломоносова.

— Ложь! — кричит Вольф. — Разве этому я вас учил? Запомните! В основе материи не лежит и не может лежать материя! В основе материи лежат непостижимые сущности. Слышите?

В дверь просовывается голова цирюльника, который со страхом смотрит на перекошенное лицо Вольфа и с негодованием на Ломоносова.

— Не-по-сти-жи-мые! — повторяет Вольф. — Ибо так создал бог, его непостижимая воля! — Вольф всматривается в огорченное лицо своего ученика и добавляет мягче. — Я искренно вам советую, молодой друг, не становиться на столь опасный путь. Когда-то я провинился в гораздо

меньшем... и в сорок восемь часов под страхом виселицы был изгнан из Пруссии!

— За что вас изгнали, господин доктор? — с любопытством спрашивает Ломоносов.

— Я был оклеветан перед его величеством. — Вольф с грустью смотрит на портрет Фридриха Прусского, украшающий стену кабинета. — Один лжеученый донес, что, согласно моей философии, можно якобы оправдать любого прусского рекрута, дезертировавшего из армии, ибо его побег также предусмотрен мировой гармонией...

Ломоносов расхохотался и вдруг обнял и поцеловал Вольфа. От неожиданности пугается и замирает даже собака.

— Ежели бы вы знали, — весело восклицает Ломоносов, — как это согласуется с тем, что случилось со мной недавно!

— Но это низкая клевета! — растерянно продолжает Вольф. — Философия не создана для того, чтобы делать из нее практические выводы. Она так же непостижима для грубой практики, как непостижима для человеческого ума скрытая сущность вещей.

— Нет, — мягко, но решительно говорит Ломоносов. — Не сердитесь, господин доктор, но ведь если чего-то мы не знаем сегодня, разве не будем мы знать это завтра? Мне кажется, это так же верно, как то, что сегодня я нахожусь еще в Марбурге, завтра — в дороге, а через месяц буду в Санкт-Петербурге!

Почтительно поклонившись, Ломоносов выходит из комнаты.

Собака с поднятыми ушами и Вольф с прижатой к груди тростью пристально смотрят ему вслед.

Ломоносов уезжает из Марбурга.

Почтовый двор. Пассажиры уже сидят в карете. Кучер похаживает вокруг лошадей, поправляя на них сбрую.

— Не плачь! — ласково говорит Ломоносов провожающей его жене. — Я позову тебя сразу, как только смогу назвать профессоршей. И уж я позабочусь, чтобы к твоему приезду у нас была удобная кухня!— Ломоносов с веселой нежностью подмигивает жене.

— Правда? — доверчиво и серьезно спрашивает она.

— Правда, — уверяет он. — Кухня и химическая лаборатория — это первое, о чем я позабочусь...

— Михель! — грустно, но настойчиво говорит она. — Но ведь мне нужен ты, а не кухня... Я верю в тебя, слышишь, Михель?..

Он снова целует ее и вскакивает на подножку кареты.

— Господин студент!

Ломоносов оглядывается и видит приближающуюся к нему группу его коллег по марбургскому университету. Они в цветных камзолах, со шпагами, в пудреных паричках. Один из них нанизал на пальцы чуть не десяток кружек с пенящимся пивом. Позади, поодаль, маячит фигура вчерашнего цирюльника.

— Прощайте, коллеги! — приветливо говорит Ломоносов. — Очень вам благодарен за проводы. Вы, я вижу, желаете выпить за мое здоровье?

— С одним условием, — отвечает вожак всей группы с иссеченным на частых дуэлях, синим от шрамов лицом. — Если вы возьмете обратно дерзкие и безбожные слова, которые вчера набрехали господину гофрату Вольфу.

Ломоносов нахмурился.

— Надеюсь, вы сюда явились не по его просьбе?

Цирюльник прячется за спины студентов.

— Не ваше дело! — грубо отвечает главный дуэлянт. — Берете свои чёртовы слова назад?

— Нет!

— Тогда придется укоротить ваш нос, чтобы вы не совали его в дела господа бога и нашей доброй германской науки! — бурш выдергивает из ножен шпагу и подступает к карете.

Женщина бросается к кучеру, умоляя его скорее ехать. Но Ломоносов уже спрыгнул наземь. Сильным ударом палки он выбивает из рук дуэлянта шпагу. Она описывает в воздухе дугу и застревает в ветвях орешника.

Еще двое буршей поспешно обнажают оружие. Ломоносов ловко делает выпад палкой — раз, два, — и шпаги валяются на дороге.

Пока бурши с бранью и проклятиями поднимают их из пыли и вновь занимают атакующую позицию, Ломоносов берет у растерявшегося их коллеги кружку и мигом осушает до дна.

— За то, чтобы вы скорей поумнели!

Вот он вскочил в мальпост, кучер щелкнул бичом, и лошади поскакали.

Море. Серое туманное утро. Мутная пелена дождя застилает горизонт. Ползут, громоздятся свинцовые волны.

Большой торговый корабль. На палубе накрыты брезентом тюки с товарами. Посередине возвышаются решетчатые деревянные ящики, в них понуро стоят английские иноходцы. Когда судно начинает качать сильнее, лошади беспокойно ржут и стучат копытами. Под тентом висят клетки с попугаями и обезьянами, угрюмо отворачивающимися от балтийской непогоды.

Из кают с испугом выглядывают белокурые немочки в чепцах. Вот одна из них робко приседает перед пожилым пассажиром, который стоит, прислонясь спиной к борту и не обращая на нее внимания. Корабль сильно накренило — девушка падает, как подкошенная. Проходивший мимо Ломоносов едва успевает ее подхватить.

— Спасибо! — она смущенно благодарит, продолжая держаться за него. — Какое страшное... это море! Вы не знаете, когда мы будем в Санкт-Петербурге?

— Скоро. Завтра.

— Слава богу! — и продолжает озабоченно. — Вашим детям не нужна воспитательница?

Ломоносов улыбается.

— Я пока еще студент и сам не знаю, какое найду себе место.

— А он? — она показывает украдкой на пожилого пассажира.

— Не знаю.

Разочарованная девушка выпустила его рукав и убежала в каюту.

Ломоносов зашагал дальше по палубе, поровнялся с пожилым пассажиром, с удовольствием наблюдавшим за этой сценой. Тот кладет руку ему на плечо.

— Чему учился-то, господин студиозус?

— Химии. Горному делу.

— Горному делу? — Пассажир явно заинтересован.— Где? Во Фрейберге был?

— Много где побывал за четыре года,— спокойно отвечает Ломоносов.— В рудниках Гарца, в Вестфальских копях...

Пожилой человек все более заинтересовывается студентом.

— Да ты откуда сам-то?

— Архангельский.

— Из поповичей, что ли?

— Из черносошных крестьян.

— Да ну? — уважительно удивляется пассажир. — Как же ты исхитрился, парень? Погоди, погоди... Говоришь, архангельский? — Он лукаво прищуривается. — А скажи-ка, что в тех краях орешником зовут?

Ломоносова начинает забавлять этот экзамен.

— Голыш,— улыбается он.— Обточенный морем камень.

— Смотри-ка! — внимательно вглядывается в него пассажир. Распахнув плащ, он шарит в кармане и вытаскивает какой-то рыжий корявый камень.— Знаешь, чего это?

Ломоносов быстро взглядывает на камень.

— Руда железная.

— Так. А сколько она чугуна дает?

Ломоносов берет у него из рук руду. Повертел, оглядел внимательно.

— Да трудно на глаз...

— А ну? — пассажир усмехается.

— Двадцать три... а то двадцать четыре фунта на пуд.

Пассажир забирает у него руду, кладет в карман. Затем говорит деловым, не допускающим возражений тоном:

— Со мной на Урал поедешь. Четыре сотни в год на всем готовом: харчи, одежа, квартера, лошади. Идем в каюту писать условие! — он поворачивается и идет, нисколько не сомневаясь, что студент последует за ним. Но тот не думает идти. Заводчик вполоборота.

— Полтыщи! Ну?

Ломоносов качает головой.

— Я должен вернуться туда, откуда меня послали за море. В Петербургскую академию наук.

Заводчик ухмыляется недоверчиво:

— Тебя ж там немцы съедят без соли! Слушай, плюнь ты на своих академиков... нужны они тебе, как ежу пасха! Даром хлеб жрут... — Вспомнив, сердито. — Прислали им как-то мою руду, два года не могут опробовать... А у меня, брат! Знаешь, сколь я сейчас чугуна да железа в Англию продал?

— Сколько? — интересуется Ломоносов.

Заводчик подозрительно отодвигается.

— А тебе что? Вот будешь у меня служить — узнаешь.

Ломоносов хохочет.

— Чего раззявился? — сердито говорит заводчик.— Со мной не больно-то! — Тяжело ступая, он уходит в каюту.

Ломоносов озорно кричит ему вслед:

— Господин купец, возьми вместо меня воспитательницу!

Корабль пришвартовывается у деревянной набережной. На Неве множество судов, больших и малых, всюду видны паруса, мачты, флаги. На берегу торговые склады, таможня, рынок. За ними огромный луг, на котором пасутся коровы. На противоположном краю луга тянется длинное здание двенадцати коллегий — Сенат, а налево над крышами высится круглая башенка кунсткамеры Академии наук. На стрелке против Петропавловской крепости крутят крыльями обыкновенные деревенские мельницы. По ту сторону Большой Невы — Адмиралтейская верфь: строят сразу несколько кораблей.

Радость Ломоносова при виде родной столицы так велика и неудержима, что, шагнув через борт на дощатый мол, он крепко обнимает пристанского матроса, который обматывал канат вокруг чугунной тумбы. Он поднимает этого дюжего детину так высоко на воздух, что тот от неожиданности выпускает конец, и судно начинает отходить от набережной. На палубе поднимается суматоха, капитан выкрикивает какие-то страшные немецкие ругательства.

Ломоносов, опустив матроса на землю, со смехом помогает ему подтянуть судно и укрепить чалку.

— Наконец-то я дома, дружище! — говорит он.

Из здания Академии наук, расположенного на набережной Невы, выходит худощавый господин. Он учтиво придержал дверь, видя поднимающегося по ступеням Ломоносова с тяжелым ранцем и связками книг.

— Благодарю,— говорит Ломоносов. Он останавливается, всматривается.— Господин Рихман! — восклицает он.— Мой первый профессор физики! — и опустив книги на каменные плиты крыльца, радостно снимает шляпу.— Георг Вильгельмович, не узнаете своего бывшего ученика?

Рихман сдержанно наклоняет голову.

— О, я узнал вас, господин Ломоносов,— отвечает он довольно сухо.— Но вы забыли: тогда я был всего адъюнктом. Не профессором, нет. Адъюнктом.— Он поднимает палец.— Теперь произведен в профессоры.

— Только теперь? — удивленно и разочарованно говорит Ломоносов. — Сколько же мне ждать придется?

— Желаю успеха,— все также сухо отвечает Рихман. Приподняв шляпу, он чинно сходит с крыльца. Ломоносов несколько обескураженно глядит ему вслед. Затем смеется, поднимает книги. Плечом открывает дверь в Академию.

Пожилой, благообразный правитель академической канцелярии сидит на диване и с увлечением вырезает ножницами гравюру из книги. В раскрытом большом альбоме уже наклеено несколько гравюр. На столе стоит баночка с клеем, за фалду кафтана заткнута белая салфетка — вытирать пальцы.

Дверь отворяется. Шумахер с неудовольствием поднимает голову и видит на пороге молодого человека, за спиной которого топчется растерянный секретарь.

— Господин правитель! Этот дерзак...

Шумахер машет салфеткой. Секретарь удаляется. Шумахер неспешно оглядывает почтительно кланяющегося ему студента. Начальственный взгляд смягчается.

— Господин Ломоносов?

Ломоносов еще раз кланяется.

— Рад видеть вас,— благосклонно говорит Шумахер,— и поздравить с прибытием к родным пенатам. Прошу садиться.

Ломоносов недоверчиво усаживается в кресло напротив Шумахера. Тот приветливо продолжает.

— Мнения об успехах вашего благородия в науках, присланные нам вашими профессорами... господином гофратом Вольфом и господином бергратом Генкелем... м-м...—Ломоносов насторожился—весьма... м-м-м... весьма хвалебны. Я искренно этим счастлив.—Шумахер вздыхает.—Известно нам и о некоторых самовольных проступках вашего благородия, немало нас огорчивших.— Он поднимает руку, предупреждая возражения Ломоносова, и внушительно откашливается.— Мы послали вас за море учиться чему подобает! А вы, сударь, дерзостно спорили с тамошними профессорами и, покинув берграта Генкеля, самовольно стали изыскивать себе знания... Но... — Брови Шумахера разошлись, лицо почти лучезарно... — кто из нас не был молод, кто не ошибался? Тем послушливее закону и справедливым начальником он становился, приходя в возраст... Итак, повторяю: я рад прибытию вашего благородия. Надеюсь на вашу дружбу, — Шумахер встает и любезно протягивает руку молодому собрату по Академии.

Поднявшийся с кресла Ломоносов на целую голову выше правителя, он размашисто прощается с ним и произносит совсем не предусмотренные академическим этикетом слова.

— По рукам, господин советник! Стало быть, я получаю звание экстраординарного профессора, как мне было обещано перед отъездом за море, и химическую лабораторию для производства опытов? Хочу учить

молодых людей химии, физике и натуральной истории горных дел, а также писать принадлежащие к тому книги с новыми изъяснениями. Ежели надобно, прошу учинить мне экзамен хотя бы в ближайший сегодня час. Я — готов!

Брови правителя колышутся от негодования, но он отвечает возможно мягче.

— Об учинении вашему благородию форменного экзамена не может быть и речи, но я попрошу господ профессоров частным образом побеседовать с вами... для обоюдной пользы. Что касается остального, то полагаю: вашему благородию надо сначала обвыкнуть на родине и отдохнуть во благо здоровью.

При этих словах Шумахера из двери, ведущей в канцелярию, входит его зять, библиотекарь Тауберт. Неодобрительно слушает весь дальнейший разговор.

— К отечеству своему я довольно обвык с той минуты, как произошел на свет,— непринужденно заявляет Ломоносов,— а здоровье мое...— поискав взглядом подходящий предмет, берет из камина кочергу и без особой натуги сгибает в дугу,— здоровье мое... пока недурно. Потому желание у меня одно: скорее начать трудиться этими руками, — Шумахер с опаской глядит ему на руки, — и этой головой, — Шумахер тревожно глядит и на голову, — на пользу науки.

Шумахер холодно отвечает Ломоносову:

— О том мы поговорим после. Пока соблаговолите распорядиться, чтобы перевезли ваши вещи на квартиру, приготовленную для вашего благородия.

Аудиенция окончена. Едва закрылась за Ломоносовым дверь, как Тауберт с искренним возмущением говорит правителю:

— Как можно с ним так любезничать!

— Вы забыли, дорогой зять,— мягко замечает Шумахер,— что присланная им стихотворная ода понравилась при дворе государыни!

— Я не забыл, — возражает Тауберт, — но я помню и другое. Гофрат Вольф нам пишет, что следует оберечь этого самонадеянного и своевольного человека от сомнительных философских лакомств, на которые тот падок. Уж если такой мягкий и расположенный к нему наставник этого требует, значит...

— Значит, надо его подержать на строгой диете, — заключает Шумахер.— Я непременно поручу его наблюдению твердого, последовательного систематика.

— Именно твердого! — решительно заявляет Тауберт. — Поручите его мне. Я сумею внушить ему уважение к авторитетам!

Шумахер снисходительно улыбается.

— Не лишнее, однако, дорогой Тауберт, чтобы тот, кому это будет поручено, и сам был авторитетом в некоторых вопросах. Пригласите ко мне завтра... — он секунду думает, — да, профессора Рихмана.

Подвальное окно заметено снегом. Низкое, тесное помещение. Ломоносов хмуро разбирает горку камней. Отбирает несколько штук, несет их поближе к окошку.

— Черти! — ворчит он, стараясь рассмотреть цвет и особенности каждого камня.— Не могли подвала хоть посветлее сыскать...— Всматривается.— Цвет минерала... травяной, зеленый, с прожилками...— Записывает. — Дрянь! — Отбрасывает камень. — Василий, ты что, заснул? Помешай раствор!

В углу кто-то шевелится. Паренек лет четырнадцати деревянной лопаткой крутит в корчаге, стоящей на двух кирпичах. Опустившись на коленки, он раздувает едва теплящийся огонь.

— А, что-то дельное,— заинтересованно говорит Ломоносов, рассматривая другой камень. — Самородная медь! — показывает подбежавшему парнишке.

— Чижолая! — замечает тот, взвесив на руке руду.

— Тяжелая,— поправляет его Ломоносов.— Тяжесть, тягость, а не чижесть. К земле тянет. Понял?

— Тяжелая,— повторяет мальчик.— Михайло Васильич, а я урок выучил. — Бойкой скороговоркой. — Химия — наука изменений, которые происходят в смешанном теле. Ежели кто на огне в сосуде, водою наполненном али какой другой жидкостью, кипение могет вызвать да оное поддерживать, тот будет... прахтиком прозываться. Ежли же он познает, что вода в кипение воздухом приводится, который в ней от огня расширился и из нее выходит, тот, значит будет...— запнулся.

— Ну, ну,— ободряет его Ломоносов.— Кем будет?

— Те... те-теретиком!

Ломоносов смеется.

— Теоретиком, голова с ноздрями! Да ты понял ли что из заученного?

Мальчик молчит. Ломоносов подводит его к счагу.

— Мешай!

Тот хватается за лопатку.

— Кто ты сейчас?

— Прахтик, — говорит мальчик, усердно размешивая раствор.

— Верно. Так вот, истинный химик должен быть и практиком и теоретиком. Хочешь, Васька, быть истинным химиком?

— А как же? — солидно отвечает Васька.— Всякой небось не откажется.

— Я тоже не отказался бы,—весело говорит Ломоносов. Он обернулся к скрипнувшей двери. В подвал по ступенькам осторожно спускается Рихман.— Здорово, Георг Вильгельмович! Василий, дай табуретку гостю.

Суховато по обыкновению поклонившись, Рихман усаживается.

— Как идут ваши дела, Михайло Васильевич? — осведомляется он, заметив, что Ломоносов в хорошем настроении.—Есть что-нибудь новое?

— Какое!— поскучнев, отвечает Ломоносов.— Минералы вот разбираю, еще от покойного профессора Аммана остались... Поваренную соль выпариваю для профессора Юнкера... Больше года ни к чему не дают приступиться дельному. Георг Вильгельмович, посоветуй. Проситься что ли куда подальше? В Сибирь, на Камчатку? Махнуть мне туда в экспедицию?

— Неужто уедешь? — испуганно вырывается у Васьки.

— Погоди, Василий,— Ломоносов ласково кладет ладонь на его стриженую голову.

— Решайте, господин Ломоносов,— сдержанно отвечает Рихман.— Не вас мне учить терпению.— Помолчав.— Впрочем, могу сообщить, что по моему настоянию... Академия сочла возможным доверить вам занятия со студентами.

— Наконец-то! — возликовал было Ломоносов, но вспомнив, сколько он ждал, сколько пережил обид и разочарований, опять нахмурился.— Сочли возможным! — говорит он сквозь зубы. — Черт бы их всех... Прости, Георг Вильгельмович! И спасибо! — шагнув к нему, он жмет ему руку. — Во век не забуду...

Рихман морщится.

— Советую выслушать меня до конца, господин Ломоносов. Вчера я прочитал ваши новые специмены о нечувствительных физических частицах. Не хочу скрывать от вас: среди благих, здравых, полезных мыслей я усмотрел такие, которые меня немало смутили.— Ломоносов с тревогой смотрит, как Рихман достает из кармана рукопись. — Вы пишете:

«Корпускулы, иначе — мельчайшие, неделимые частицы — в живых и мертвых животных движутся, в растениях живых и мертвых движутся, точно так же и в минералах, следовательно — во всем». — Рихман строго и вопрошающе смотрит на собеседника поверх очков.

— Да,— твердо отвечает Ломоносов.— Я убежден в том.

Рихман начинает сердиться.

— Но как же можно уравнивать то, что происходит в живой натуре, с телами мертвыми, а тем паче неодушевленными? Да вы что, сударь? Одним росчерком пера вы отвергаете основы науки?

Ломоносов тоже начинает горячиться.

— Господин Рихман! Прежде, чем я произвел этот «росчерк», я десять лет...

— Десять лет! — негодующе восклицает Рихман. — Такой торопливости наука не терпит! Возьмите...— он передает Ломоносову тетрадь, — и никому не показывайте.—Он смотрит на жадно слушающего их Василия.— А тем более... не вздумайте внушать эти мысли студентам.— И повышая голос. — Вы поручены моему наблюдению и должны понять, чего ждет Академия от молодого ученого — послушания, сударь.

Василий с боязливым любопытством глядит то на одного, то на другого.

— Послушания? — тяжело дыша, говорит Ломоносов. — Лучше уж пусть не ждет... Лучше тогда на Камчатку! Живет же там мой товарищ по Спасским школам Степан Крашенинников... Коли мнения мои вам столь противны, может быть, он поймет меня... Нет, нет, на Камчатку! — Он судорожно застегивает кафтан, словно уже собирается ехать. Пятится к двери. Задевает и чуть не опрокидывает стоящий на кирпичах котел.

Рихман с сожалением глядит на него.

— А что переменится для вас в этих дальних землях? — уже мягче говорит он.— Вы же от себя-то не уедете.— Подошел к Ломоносову, близоруко влядывается в него. Тот стоит, упрямо наклонив голову, сжав кулаки, в глазах его упорство. Рихман дружелюбно берет его за руку.— Поймите, Михайло Васильевич, зло в вас самом...

Ломоносов нетерпеливо дернулся. Рихман все так же размеренно заканчивает.

— Что касается господина Крашенинникова, о трудах которого я слышал много лестного, то вы напрасно стали бы искать его на Камчатке.— Ломоносов удивленно поворачивает голову.—Он воротился из экспедиции. Да, да, я только что видел его подъезжающим ко двору вашего дома.

Ломоносов оторопело на него смотрит. Наконец, уяснив необычность и важность услышанной новости, вдруг срывается с места.

— Васька, пляши! — радостно кричит он. Схватив шапку, он устремляется вверх по ступенькам и исчезает за дверью.

Рихман глядит ему вслед, сняв очки и слегка качая головой. Горячность и непосредственность этого человека, столь непохожего на него самого, против воли вызывают у него восхищение.

За его спиной раздается топот. Рихман оборачивается: это Васька послушно пошел вприсядку.

Резкий февральский ветер несет и крутит поземку. Во дворе Боновского дома на 2-й линии Васильевского острова стоят рóзвальни, на которых обложенный сеном, укрытый тулупом лежит Крашенинников. И лошадь, и сани, и хлопочущий рядом ямщик в овчинном полушубке, подпоясанном мочальной веревкой, и сам Крашенинников заиндевели, запорошены снегом.

От ворот прямо по наметенным сугробам торопливо шагает Ломоносов. Выбравшись на утоптанное место, он бежит к саням.

— Степан Петрович! — окликает он. Крашенинников не отвечает и не шевелится. — Жив он? Что с ним? — взволнованно кричит Ломоносов ямщику.

— Зазяб,— объясняет тот, сбивая с себя рукавицей залубеневший снег.— В тепле отойдет, ништо. Его жена побежала просить, чтоб в дом пустили.

Не слушая, Ломоносов тормозит Крашенинникова.

— Степан Петрович! Не узнаешь? Ломоносов... Помнишь в Заиконоспасских школах такого верзилу? Давай, помогу, — сильными своими руками он вынимает из передка саней завернутого в тулуп Крашенинникова, осторожно ставит его на снег и, поддерживая, ведет к дому. Крашенинников с усилием оборачивается к саням.

— Гербариум там... под сеном.

— Достанем! — успокаивает его Ломоносов.— Всякой награды сегодня мне дороже, что ты приехал...

Крашенинников сконфуженно кривит закоченевшие губы, пытаясь улыбнуться.

— Эка где был... ничего! А под Петербургом... простыл...

— Сейчас поправим тебя! — Ломоносов оглядывается и подмигивает ямщику.— Хлеб есть умеешь?

— Умею,— бойко отвечает ямщик, смекнув в чем дело.

— А еще чему обучался?

— Да коли поднесешь, не прольем мимо.

— Заходи с мороза.

Вместе с выбежавшей из дома румяной, красивой женой Крашенинникова Ломоносов помогает ему подняться на крыльцо. Здесь приостановившись, чтобы дать отдышаться Крашенинникову, они оглядывают друг друга.

— Вот какие в Сибири жены! — с откровенным восхищением говорит Ломоносов.— Имя ваше, сударыня?

— Степанида Ивановна,— отвечает она.

— Степан... Степанида... славно! — улыбается Ломоносов им обоим. Крашенинников приосанился, довольный, что Ломоносов похвалил его жену. Все трое входят в дом.

Ямщик распряг лошадь, похлопывает ее по дымящимся бокам:

— Дура! Видала, как хороших людей встречают?

Зимний вечер. То вспыхивают, то угасают пляшущие по небу световые столбы. Внизу, под этим перемежающимся, то розоватым, то зеленоватым мерцанием — Петербург, здание кунсткамеры Академии наук, Нева под снегом, силуэты кораблей и лодок, вмерзших в прибрежный лед.

Толпа любопытных на набережной любуется редким в столице явлением — полярным сиянием.

Ломоносов стоит у окна в своей комнате, полной книг и рукописей, наваленных на столе, на диване, вперемешку с камнями, склянками, инструментами. Он быстро зарисовывает в тетрадь мелькающие на небе сполохи, все время меняющие свою форму: вот показалась корона с зубцами, вот зубцы вытянулись в длинные стрелы, пронзили небо. И вдруг все погасло.

Ломоносов бормочет, записывая в тетрадь:

— От того, что видим, к тому, что хотим знать, изведать... Так ввести их в чертог науки!

Решительно захлопнув тетрадь, он идет и стучит в стенку, отделяющую его комнату от соседней. В ответ раздается негромкий стук.

Комната Крашенинникова, заставленная чучелами зверей, птиц, увешанная нерпичьими, оленьими шкурами и листами гербария. У открытой

печки, в которой потрескивают дрова, слегка освещая комнату, сидит Крашенинников. Он одних лет с Ломоносовым, но худой, болезненного вида. Пишет, держа на коленях рукопись. Степанида Ивановна собирает на стол ужин.

С тетрадкой в руке входит оживленный Ломоносов. Дружески поздоровался с хозяевами, спрашивает Крашенинникова.

— Ну, камчадал, как тебе можется нынче?

Крашенинников зябко ежится.

— Все трясет еще. Спасибо, жена вот...— Он помешал кочергой в печке.

— Откуда дрова?— удивляется Ломоносов.— Неужто канцелярия надоумилась?

— Дождешься от нее! — сердито отвечает Степанида Ивановна.— Сама забрала. Пришла и унесла охапку.

— Степанида Ивановна, так вы ж разбойница! — хохочет Ломоносов.

— В Петербурге вашем и не захочешь, так станешь разбойником. Знала бы, ни за что не отпустила бы Степу из Сибири!

Крашенинников привстает, чтобы отложить рукопись на соседнее кресло. Ломоносов, перехватив, бережно взвешивает ее на руке.

— Как описание твоих путешествий подвинулось? Сколько написал?

— Листов полтораста. Может, помене...

— Мало,— говорит Ломоносов.

— Не бойся,— усмехается Крашенинников.— Девять лет на Камчатке живота не жалел — в море тонул, в юрте горел... а думу о книге этой не оставлял.

— Степа напишет! — уверенно подтверждает Степанида Ивановна.— День вот, жалко, короткий...— она с досадой оглядывает темную комнату.

— Темно,— соглашается Ломоносов. И вдруг, вспомнив, вытаскивает из кармана два свечных огарка.— Степанида Ивановна, мы с вами из одной вольницы! — весело говорит он, ставя огарки на стол и зажигая лучинкой.— Я у самого Шумахера со стола свечи таскаю. Беседую с ним чин по чину, а в руках шандал верчу... Пошел — и свечу с собой!

— А он видит?

— Ни разу не оговорил,— Ломоносов озорно смеется.— Опасается, кабы я его шандалом не стукнул.

Степанида Ивановна азартно прихлопнула по столу ладонью.

— Пускай опасается!

Ломоносов видит лежащую на столе газету «Санкт-Петербургские ведомости» и говорит Крашенинникову:

— Читал, чего о полярных сияниях наплели «Ведомости»?

Крашенинников сочувственно кивает.

— Сие, мол, навеки тайна сокрытая...

Ломоносов негодующе размахивает газетой.

— Ей-богу, от бога совестно! Тоже, скажет, мне человеки, отчаялись в моих делах разобраться! — Отшвырнул газету.— Студенты прочтут и спросят: «Мы что же, господа профессоры, разве не в осьмнадцатом веке живем?» Тайна сокрытая! Кто сокрыл? Почему? Этак опять впору ведьмам хвосты рубить... Не знаем сегодня — узнаем завтра!

— Ну, хоть послезавтра, — шутит Крашенинников.

— Все день в запасе! — смеется Степанида Ивановна.

Ломоносов говорит озабоченно:

— Я вот хожу и думаю, с чего начать завтра занятия со студентами... — Он глядит в окно, за которым опять разгорелось северное сияние. — Разыгрались сполохи... Хорошо, а все не так, как у нас на севе-

ре! — И с чуть смущенной улыбкой оборачивается к хозяевам. — Думал, думал... да вместо того стихи написал...

— Стихи? О чем? — спрашивает Крашенинников.

— «Размышление при случае северного сияния».

— Нет, правда?

— Говорю тебе, — хмурится Ломоносов, — размышление о законах натуры.

— Извини, Михайло Васильич... предмет для поэзии малость тяжеловатый! — улыбается Крашенинников.

— О чем же, по-твоему, следует размышлять поэту? — сердится Ломоносов. — О цветочках, о мотылечках? Как пастушок полюбил пастушку... и как они на лугу резвились? Мало о том Теплов да Сумароков пишут!

Крашенинников покосился на внимательно слушающую их спор Степаниду Ивановну. Отвечает наставительно.

— Времена Лукреция, Михайло Васильич, давно прошли. Для чего науку нынче мешать с поэзией? Этак, знаешь, ни того ни другого не окажется...

— Так вот тебе в наказание, слушай! — запальчиво говорит Ломоносов. И сразу же начинает читать стихи:

Лицо свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь...

После первых же строк он умеряет голос. Сами стихи, так много для него значащие, заставляют его отрешиться от недавнего спора, от всего мешающего течению мысли. Прислонившись спиной к стене, он глядит в упор немигающими светлыми глазами на пламя свечи, стоящей на столе.

Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна...

Гениальные строки звучат сначала в этой маленькой комнате с желтым огнем свечи, с темными неосвещенными углами, затем на фоне ночного неба над Петербургом, затем среди снежных сугробов Севера под бушующим полярным сиянием.

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огнь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!

Огромный смысл вкладывает Ломоносов в каждую строчку, в каждое слово. Он спрашивает природу, но ждет ответа от самого себя, и в голосе его слышен гнев на то, что он не может пока ответить на эти вопросы, на то, что поэт в нем опередил ученого.

Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы рождал пожар?

Давно нетопленая комната еще не успела согреться, дыхание клубами вырывается изо рта Ломоносова. Он замолкает, оглядывает хозяев.

которые слушают его точно завороженные. Крашенинников весь подался вперед, ухватившись за ручки кресла, вытянув худую шею. У Степаниды Ивановны разгорелись щеки, она впервые слышит такие стихи, да еще из уст самого поэта.

— Как хорошо, Степа! — оборачивается она к мужу.

Восхищенный Крашенинников молча жмет руку Ломоносову. Он даже забыл про кашель, который все время мучительно сдерживал.

— Степан! — вдруг говорит Ломоносов. — Я начну завтра занятия со студентами вот этими стихами!

Крашенинников с недоумением на него смотрит.

— Да, да! — продолжает Ломоносов. — Ничего, что поэт здесь опередил ученого... Пусть будущие профессоры учатся опережать поэтов!

На кафедре — Ломоносов, читающий вслух список студентов. После каждой произнесенной фамилии он сосредоточенно ждет. Отвечает ему один и тот же молодой голос, и с каждым ответом Ломоносов все больше мрачнеет.

— Студент Барсов?

— Болен, господин адъюнкт. Простыл в классе.

— Студент Протасов?

— Обморозился. Болен.

— Студент Котельников?

— Без сапог. Сидит дома, господин адъюнкт.

— Студент Талызин?

— Чистит конюшню господина правителя.

— Студент Чеботарев?

— Лежит от побоев господина ректора.

— Студент Поповский?

— Здесь! На месте, господин адъюнкт!

Услышав последний звонкий ответ, Ломоносов поднимает голову, и мы вместе с ним видим пустующую большую комнату, где за длинным черным столом стоит один студент, смотря прямо на Ломоносова. Светло, тихо, за окнами солнечный морозный день.

— Итак, стало быть, по уважительной причине... отсутствуют... — медленно говорит Ломоносов.

— Десять студентов, господин адъюнкт, — отвечает Поповский.

— Присутствует...

— Один.

Ломоносов закрывает классный журнал.

— Садись, Поповский.

Студент садится. Борясь с собой, Ломоносов долго глядит на обледеневшее окно, думает, затем опять оборачивается к своему слушателю.

— Первое наше занятие по физической химии, господа студенты, — с усилием начинает он, — мы посвятим разбору свойств тех простейших тел, которые...

Поповский усердно записывает. Ломоносов обрывает свою речь и сходит с кафедры.

— Скажи мне, Поповский, — мягко говорит он, подойдя к студенту и ладонью нажав на его плечо, чтобы он не вскакивал, — ты ел сегодня?

— Ел, господин адъюнкт! — испуганно отвечает Поповский.

— Врешь!

— Ей-богу, ел, господин адъюнкт!

— Покажи ноги!

Поповский сконфуженно засовывает ноги глубже под лавку.

— А ну, достань! — строго велит Ломоносов.

Из-под лавки нерешительно высунулся старый разбитый башмак, перевязанный веревкой.

— Новые-то я берегу... к весне, — оправдывается Поповский.

Ломоносов понимающе кивает головой. Взяв в руки тетрадку Поповского, он перелистывает ее.

— Чего ж так скудно записывал? Или тоже болен?

Студент молчит, опустив голову.

— Не я, господин адъюнкт... Университет наш болен! — осмелев, наконец, говорит Поповский. — Притом тяжко... Да-а! — Вздохнул. — Как пришли мы летом из семинарии, молиться готовы были на здешних господ профессоров! А теперь и не видим их вовсе... — Заметив, что Ломоносов резко двинулся. — Господин адъюнкт, поди, говорю лишнего?.

Ломоносов быстро обошел стол и сел рядом с Поповским. Обнял его за плечи.

— Говори все!

В большой комнате с развешанными и разложенными повсюду географическими и астрономическими картами трудится несколько младших сотрудников Академии. Между чертежными столами, надзирая за порядком, важно прохаживается адъюнкт Трускотт. Когда два ландкартиста стали шепотом совещаться, он укоризненно их останавливает:

— Тише, господа, тише! — многозначительно показывает он на дверь в сеседнее помещение.

В географической комнате вновь воцаряется благоговейное безмолвие.

Но вот открылась противоположная дверь и вошел Ломоносов. Приподняв шляпу и вежливо поздоровавшись со всеми присутствующими, он спрашивает:

— Где находится господин ректор?

— Заменяющий нынче ректора академического университета высокоблагородный профессор Винсгейм, — с удовольствием выговаривает Трускотт, — будучи весьма неотложно занят, возложил на меня...

— А вы кто? — спрашивает его Ломоносов.

Трускотт оскорблен.

— Прежде всего снимите шляпу — перед вами адъюнкт Трускотт!

— Ах, адъюнкт Трускотт! — Ломоносов становится отменно вежлив. — Да, да, как я рад с вами познакомиться, гоподин Трускотт! — Сняв шляпу, он низко кланяется Трускотту и любезно спрашивает по-латыни, как его здоровье.

Трускотт растерянно моргает глазами.

— Я... не совсем понимаю...

— Я спрашиваю, как ваше здоровье, — поясняет Ломоносов. — Ответствуйте по-латыни, господин адъюнкт!

— Я... — нерешительно говорит Трускотт. Покосившись на подчиненных, он чванливо продолжает. — Я не обязан. И вообще попрошу уйти, вы мешаете заниматься господину Винсгейму...

— А, он там! Так чего ж ты... — нетерпеливо отстранив Трускотта, Ломоносов входит в академическое святилище. Все испуганно глядят ему вслед. Массивная резная дверь мягко захлопнулась.

— Мужлан! — грозя двери, шипит Трускотт. — Невежда!

Сотрудники переглядываются. Из-за двери доносятся голоса — сдержанный бас Ломоносова и визгливый тенор Винсгейма. Можно разобрать отдельные возгласы: «Университет!», «Не позволю!», «Прочтите бумагу!», «Не ваше дело!»

Голоса усиливаются. Трускотт понял, что надо действовать. Он властно оглядывает географическую комнату.

— Чертежники, остаться здесь! Копиисты, за мной! — воинственно командует он первому столу.

Копиисты оживленно вскакивают и теснятся за спиной Трускотта. Он решительно открывает дверь. Их глазам представляется следующая картина: в конференц-зале по одну сторону огромного круглого стола, держась за его края, стоит взволнованный, бледный профессор Винсгейм, по другую — разгневанный Ломоносов. На полу, возле одной из ножек стола, валяется какая-то бумага.

— Крамольник! — кричит Винсгейм. — Тебя нельзя на версту подпускать к университету!

— Подыми! — кричит Ломоносов, показывая на бумагу. — Ты знаешь, что кинул?! Ты... своей сучьей лапой! Нет, ты подымешь!!

Кто-то из копиистов нагнулся за бумагой. Ломоносов выхватывает ее у него из рук и делает движение к Винсгейму.

— Запихну в глотку!

— Хватайте его, он сумасшедший! — визжит Винсгейм, ретируясь от Ломоносова вдоль стола.

В комнату вбегают на крики еще несколько человек. На Ломоносова набрасываются сразу шестеро. Вскочив на кресло, он угрожающе заносит два увесистых кулака.

— Попробуй, ну-ка! — Ломоносов торжествующе показывает Винсгейму кукиш. — Вот тебе, академическая крыса! — И с азартом тычет кукишем в сторону одного, другого, третьего кресла, которые расставлены вокруг стола. — И тебе! И тебе! И тебе!... Все академики нынче пустое место!..

Один из служителей, подобравшись сзади, рывком опрокидывает кресло, на котором стоит Ломоносов. На Ломоносова наваливаются, заламывают ему за спину руки.

Тот же конференц-зал Академии наук. За тем же круглым большим столом разместились господа академики. Один из них, историограф Миллер, стоя читает бумагу:

— Того ради всепокорнейше просим, рассмотрев показанное нам от него несносное бесчестие и неслыханное ругательство, повелеть учинить, как по пятому пункту 55-й главы генерального регламента определено, надлежащее телесное наказание...

— Батогами его! Плетьми! — выкрикивает тонким голосом академик Винсгейм.

— ...или живота лишить, по мере вины, — заключает чтение председательствующий.

— А это? Видите, что он мне показал? — запальчиво спрашивает Винсгейм, судорожно поднимая руку.

— Я близорук, господин Винсгейм, — говорит Рихман, — изъясните, что именно?

— Он самый подлый и бесстыдный знак против меня сделал! — Винсгейм как можно отчетливее складывает пальцы в кукиш. — Сказал, что он столько же разумеет, сколько профессор...

— Разве это неверно? — спрашивает Рихман. — Я сам не терплю грубости и готов порицать за нее Ломоносова. Но я повторяю: любому из нас он не уступит в знаниях.

— Я полагаю, господа академики, — снова встает во весь богатырский рост Миллер, — что мы собрались сюда не для споров. Мы должны обезопасить себя от неблагодарности русских. Вчера адъюнкт Ломоносов, который нам всем обязан, поднял на одного из нас руку, сегодня он может оклеветать порядки, установленные нами в Академии... а завтра, чего доброго, он захочет учить, как и что мы должны писать в своих ученых

трудах!.. — И он желчно смеется над фантастичностью такого предположения. Ему вторят прочие академики.

— Прежде чем мы отправим официальное заключение, — заявляет Рихман, — мы нравственно обязаны выслушать Ломоносова и предложить ему принести извинения перед ученым собранием.

— Хорошо. Введите арестованного адъюнкта.

Писец исчезает, Винсгейм беспокойно:

— Надеюсь, я буду здесь защищен от новых оскорблений?

Академики молчат. Слышится суета за дверью. Вводят Ломоносова. Миллер сурово указывает, где ему встать.

— Адъюнкт Ломоносов, признаете ли вы, что сего месяца двадцать шестого дня перед самым полуднем явились в Академию и с крайнею наглостью и бесчинством поносили господ профессоров ругательными словами?

Пауза. Ломоносов оглядывает собрание. Взгляд его задерживается на грустном лице Рихмана. Не сводя с него глаз, Ломоносов негромко отвечает:

— Признаю.

— Раскаиваетесь ли вы, адъюнкт Ломоносов, в учиненном безобразии? — продолжает спрашивать Миллер, и вдруг взрывается. — Прошу смотреть на меня, это я вас спрашиваю!

Ломоносов медленно переводит взгляд на Миллера и очень долго и серьезно на него смотрит.

Рихман уже жалеет, что настоял на вызове Ломоносова: он боится, что тот опять наговорит лишнего. Миллер же явно хочет иметь повод к более тяжкому наказанию и потому в дальнейшем не прерывает Ломоносова.

— Совести у вас нет, господа академики, — тихо говорит Ломоносов. — Думаете, я с пьяных глаз или по личной злобе его поносил? — Показывает на Винсгейма. — Он швырнул мне в самую рожу мою бумагу, которую я ему объяснить тщился. О чем бумага? — Вынув из-за пазухи сложенный вчетверо лист, он прочитывает заглавие: «Нижайшее доказательство о том, что при Академии нет университета».

— А для чего ему быть? — кричит профессор Винсгейм. — Размножать таких же разбойников, как ты?

Ломоносов, не обращая на него внимания, передает бумагу Миллеру.

— Прочитайте на досуге, господа академики, да сообща обсудите. — И идет к двери, словно забыв, что его доставили сюда под арестом.

— Увести его! — поспешно говорит Миллер.

Зима. Сумерки. Двор Академии. От ворот к дому идут двое — Рихман и Крашенинников. Навстречу им бредет женщина в распахнутом салопе, в сбившемся на голове теплом чепце. Они поровнялись с нею у фонаря.

— Госпожа Ломоносова! — восклицает вдруг Крашенинников. — Елизавета Андреевна! Вы там, у супруга были?

Она поднимает голову, слезы льются по ее молодому красивому лицу.

— Господа, умоляю... спасите его! Он не сознает нашего положения... Но оно ужасно! Ужасно! Зачем я сюда приехала? Спасите моего дорогого Михеля!..

— Госпожа Ломоносова! — хмурится Рихман. — Но я уверяю вас...

В отчаянии махнув рукой, она идет дальше. Рихман и Крашенинников глядят ей вслед.

— Бедная женщина! — вздыхает Крашенинников.

— Почему она не приезжала так долго к нему из Марбурга?

— Трудно понять... Говорит, ждала, когда он сможет ее назвать госпожей профессоршей. — Крашенинников недовольно покашлял. — Да, самое время бы ему повиниться!

— Верно! — жестко говорит Рихман. — Готовится торжество в честь предстоящей свадьбы наследника престола, и будто бы сама государыня пожелала, чтобы Ломоносов писал стихи для праздничной иллюминации.

— Для такого важного дела вполне могут его выпустить, — усмехается Крашенинников.

— Если покается, — замечает Рихман.

— Конечно, если покается.

Они подошли к дому. Крашенинников открыл облупленную дверь, ведущую на черную лестницу, растолкал спящего караульщика с ружьем. Тот нехотя встал с табуретки, отпер каморку, опять привалился к стенке.

Все трое — Ломоносов, Крашенинников, Рихман — сидят на узком топчане, застланном сверху серым солдатским одеялом. На колченогом столе, стоящем в головах койки, несколько книг, бумаги, чернильница.

Ломоносов осунулся, лицо нездоровое, желтое. Он оживленно объясняет друзьям:

— Ведь когда через лес проносится ветер, то листья и сучки колышутся, хотя издали мы не видим этого. Так и в теплых телах. Из-за малости движущихся частиц колебание их ускользает от взора, а на деле теплота всегда состоит во внутреннем движении материи. Согласись же ты со мной, Георг Вильгельмович!

— Пока с одним согласен, — решает пошутить Рихман. — Тебе здесь нужно движение, Михайло Васильевич! — Он зябко трет руки, с улыбкой глядя на Ломоносова.

Ломоносов охотно расхохотался, вылез из-за стола, побегал по узкой каморке из угла в угол. Снова вернулся к друзьям.

— Потребны мне два микроскопа, — серьезно говорит он, — простой и сложенный. Пусть выдадут мне под расписку. Не слыхал, Георг Вильгельмович, послали в сенат мое ходатайство о химической лаборатории? Нет? Жалко! Пока сижу, заодно бы ждать разрешения...

Крашенинников грустно усмехается.

—Микроскопы... химия! Зачем о воле не просишь?

Ломоносов насупился.

— Так я ведь уже писал: «Пришел в крайнюю скудость, — говорит он почти безучастно. — Нахожусь болен, и не токмо лекарства, но и дневной пищи себе купить на что не имею... И то время, которое я бы других моим учением пользовать мог, тратится понапрасну»... Все помню, чего писал. Чего же еще от меня надобно?

Рихман встает.

— Публичного покаяния! — жестко говорит он. — Произнести оное в академической конференции перед всеми профессорами и поклясться никогда более доброго имени их не затрагивать.

Ломоносов угрюмо молчит. Крашенинников, подойдя к нему, тихо произносит:

— Пожалей жену, Михайло! Жестокой зимой к тебе ехала... из дальних краев...

Ломоносов отворачивается.

— За изверга меня, видно, считаешь! Тяжело ей, знаю... Долго были в разлуке... — Тряхнув головой, он решительно заявляет: — Нет! Попроси вот... о микроскопах.

Крашенинников вздыхает.

— Много ты наживешь врагов... коли сам жив останешься!

Рихман недовольно пожимает плечами.

— Ни единого разу не хочет нагнуть голову!

— Мне головы не жалко, — быстро отвечает Ломоносов. — Да ведь один раз поклонись низко, — навеки сочтут холопом. И перед кем кланяться?.. — Наклонившись к друзьям, он говорит таинственно. — Вчера перевел на русский язык псалом Давида... Этот мне по душе! До чего ж крепко на своих врагов он гневался!

Он читает, сначала тихо, затем голос его крепнет:

Вещает ложь язык врагов,
Десница их сильна враждою,
Уста обильны суетою,
Скрывают в сердце злобный ков...

В дверях показывается заспанный караульщик. Ломоносов грозит ему кулаком, тот испуганно исчезает. Продолжает читать. Стихи звучат с гневной силой.

Избавь меня от хищных рук
И от чужих народов власти,
Их речь полна тщеты, напасти,
Рука их в нас наводит лук...

Ломоносов замолчал, с тоской озираясь на тесные стены.

— Не могу читать! Воздуху не хватает...

Крашенинников покачал головой. Оба друга уходят, тихо прикрыв за собой дверь.

Гости ушли. Ломоносов лежит на койке. Сумрачно смотрит на забранное решеткой окошко, за которым поднялась метель.

Их речь полна тщеты, напасти...
Рука их в нас... наводит лук... —

глухо произносит Ломоносов и устало двигает рукой. Видно, что терпение его давно кончилось и сил не осталось.

— Нет, друзья-то меня жалеют... — говорит он чуть слышно. — Мол, пропадешь для науки.. А я для нее... — он садится на койке, лицо его оживляется. Он всматривается в мелькание снежинок, словно увидел за окном что-то. Вот и в темном углу, куда он перевел взгляд, мелькает что-то и колышется.

...Ломоносов полусидит на койке. Попрежнему вздрагивает на столе огонек свечи и слышен из-за двери храп сторожа. Но нет больше стен, нет нависших сводов. Ломоносов видит занесенное снегом деревенское кладбище, могилу с неуспевшим еще почернеть крестом. А у могилы стоит на коленях молодой парень в полушубке, с непокрытой головой и что-то шепчет, прощаясь.

— Я для нее... — повторяет Ломоносов, приподнявшись на койке и взволнованно вглядываясь в юношу, — не пожалел, оставил... Отца, друзей... все кинул... Рыбацкий почет, довольство, которое отец для меня кровавым потом нажил... Не побоялся, что станут показывать пальцем: смотри-де, какой болван лет в двадцать пришел в Москву учиться латыни!..

Юноша встает, низко кланяется материнской могиле. Увязая в снегу, идет к краю обрыва. Останавливается, запрокинув голову, глядит вверх, где в полнеба горит северное сияние.

Внизу, по дороге, протянувшейся вдоль замерзшей реки, движется санный обоз, скрипя полозьями по отсвечивающему зеленым сиянием снегу.

Юноша спрыгивает с обрыва и бежит по сугробам, догоняя обоз.

— ...Имел в день не больше, как на денежку хлеба,—говорит Ломоносов, — и на денежку квасу... Так жил пять лет и наук не бросил...

Впереди обоза шагает юноша; в руке палка и узелок, за пазухой книги.

— ...Ты верил тогда, что только в науках для тебя жизнь... и ни о чем не жалел...

Юноша повернул голову. Он и сидящий на койке Ломоносов встречаются глазами.

— ...А сейчас? Сейчас для тебя не науки, а гордость твоя всего превыше... Да ты ли это? Что с тобой?..

— Михайло Васильич, что с тобой? — испуганно окликает его Василий, незаметно от караульщика и от самого Ломоносова проскользнувший в каморку. Василий повзрослел, вытянулся, — ему сейчас столько же лет, сколько было тогда Ломоносову.

— Дверь караульщик забыл запереть, — шепчет он быстро. — Я за ним все следил... — Он с опаской оглядывается и подбегает к койке.— Михайло Васильич, бежим скорее!

Удивленный его появлением, Ломоносов спустил ноги на пол.

— Василий? Здравствуй, дружок! — Он ласково улыбается. — Ну, так куда же я побегу?

— Разве мала Россия? — возбужденно шепчет юноша. — А то хотите, я в ноги царице брошусь... пускай меня вместо вас посадят...

Ломоносов привлек его к себе, потрепал ему волосы.

— Ах, ты! Так, говоришь, упал бы в ноги? — задумчиво говорит он.

Василий нахмурился, по-хозяйски поправил фитиль на свечке.

— Что ж, для дела ведь!

Ломоносов внимательно посмотрел на него.

— Для дела?

Видно, что разговор этот много для него значит, а ответ Васьки всколыхнул что-то в его душе.

— Думаешь? — повторяет он.

Конференц-зал. Зажжены все свечи. В креслах сидят академики, с удовлетворением слушая покаянную речь Ломоносова, которую тот произносит по-латыни. Он стоит перед маленьким столиком, положив правую руку на евангелие и держа в левой лист с заготовленной речью. Взгляд его устремлен не на бумагу и не на синклит, который его торжественно слушает, а туда, где сквозь завешенное тяжелой портьерой окно пробивается сбоку дневной свет.

Ломоносов говорит громко, без выражения, в то время как в душе у него все кипит.

Сидящий у двери протоколист записывает покаянную речь, которую ему по-русски диктует стоящий рядом переводчик:

— Я, Михайло Ломоносов, в присутствии академического собрания униженнейше прошу и заклинаю знаменитых господ профессоров благосклонно простить меня, сознающего чудовищные размеры моего непростительного проступка... и самым честным образом обещаю исправиться..

Ломоносов продолжает произносить по-латыни смиренные фразы, тогда как Винсгейм, не спуская с него глаз, злорадно шепчет соседу:

— Скоро он примет еще больше сраму!

— А что такое?

— Его дерзкие и глупые диссертации вчера послали на отзыв в Берлинскую Академию.

— Неужели самому Эйлеру? — с великим почтением спрашивает сосед.

— Да! — Винсгейм еле сдерживает довольную улыбку. — Пусть высечет нашего самохвального гения!

Звонко звучит латынь.

Знаменитый математик Леонард Эйлер принимает у себя дома в Берлине важных русских гостей: молодого двадцатилетнего графа Кирилла Разумовского и его воспитателя и секретаря Григория Теплова Все трое, хозяин и гости, сидят в легких плетеных креслах в садовой беседке, обвитой плющом и диким виноградом.

Эйлер внимательно слушает льстивую речь Теплова. Правый глаз Эйлера заметно меньше левого, поэтому кажется, что он насмешливо щурится.

— России, как никогда прежде, — говорит Теплов, — нужна наука, господин Эйлер, притом наука первоклассная, поэтому первое и наиглавнейшее наше обращение — к вам, ваше превосходительство.

— Я уже сообщил вам ранее, господин Теплов, — просто отвечает Эйлер, — что не могу принять ваше предложение.

— Но отчего же, ваше превосходительство? — восклицает Теплов.

Эйлер улыбнулся.

— История математики говорит, что почти все известные в этой области люди совершили значительные приращения в науке до сорока лет. А я уже переступил этот возраст... Я не надеюсь оказать существенной пользы Петербургской академии... которой отныне суждено процветать под благосклонным руководительством господина графа, — полупоклон в сторону черноглазого красивого юноши, который со скучающим видом обрывает виноградные листья и с ленивым любопытством поглядывает на мелькающую среди кустов молодую девушку.

Теплов покачал головой, желая что-то возразить. Эйлер добавляет:

— Да и здоровье моей престарелой матери таково, что ей будет труден переезд в Петербург.

— Не смею спорить с вашим превосходительством, — со вздохом говорит Теплов. — Что ж, остается одно: просить рекомендовать нам для занятия академических должностей других иностранных профессоров. К кому бы именно ваше превосходительство советовали нам обратиться?

Эйлер сощуривается еще больше.

— Все-таки не могу понять, — холодно говорит он, — почему Петербургская академия не заботится о поощрении своих отечественных академиков и вместо того из года в год приглашает иностранных профессоров и не только не лучших, но часто второстепенных, а то и вовсе ничтожных!

Разумовский начинает прислушиваться к разговору. Теплов поражен замечанием Эйлера.

— Ваше превосходительство слишком лестного мнения о моих соотечественниках, — с глухим раздражением отвечает он Эйлеру. — Я убежден, что от наших российских студентов и молодых адъюнктов нельзя ожидать в ближайшее время заметной прибыли для науки.

Эйлер молча открывает лежащий на столе сафьяновый портфель, вынимает оттуда начатое письмо, надевает очки.

— Господин Шумахер прислал мне три диссертации молодого петербургского ученого, прося извинения за то, что беспокоит меня подобным несносным вздором. Я прочитал присланное и вот что я отвечаю господину Шумахеру. — Читает.— «Все сочинения господина Ломоносова не только хороши, но весьма превосходны, ибо он пишет о вещах крайне нужных, которых не знали и истолковать не могли самые остроумные люди, а он учинил с таким успехом, что я совершенно уверен в справедливости его изъяснений. Желать должно, чтобы и другие академии в состоянии были произвести такие откровения, какие показал господин Ломоносов в своих диссертациях о причине тепла и холода и о нечувствительных физических частицах, составляющих тела природы...»

Эйлер кладет письмо обратно в портфель.

Теплов сидит с бесстрастным лицом, косясь на большого шмеля, залетевшего в беседку. А Разумовский вдруг оживляется, стряхивает с колен

виноградные листья и всем крупным туловищем оборачивается к своему наставнику.

— А що за такий Ломоносов? Чи не той, про кого вы, Григорий Миколаевич, казали, що вин розумие в науках не краще послиднього собачого сына? Помьятаете? — Он нарочно говорит по-украински, чтобы подчеркнуть насмешку.

— Да... с тех пор... — Теплов мнется, — он несколько преуспел...

— Преуспел? Ага, добре! — Молодой вельможа с простодушной миной обращается уже по-русски к Теплову. — Григорий Николаевич, как бы сделать, чтобы я не забыл о нем в Петербурге? Память у меня, да и у тебя, на сей счет стариковская...

Эйлер из-под очков иронически смотрит на своих гостей. Морщинки на его большом белом лбу разгладились.

Блестящее придворное общество. Сверкают ордена, драгоценности, алеют кавалерственные ленты. Жара. Дамы обмахиваются веерами, мужчины шелковыми цветными фулярами обтирают вспотевшие лица.

За окнами зелень парка. В зале неутихающий гул толпы. Все разбились на группы и беседуют, не стесняясь, но время от времени поглядывают на двери: самые знатные особы еще не прибыли.

— А сколько президенту академии годков?

— Двадцать.

— Поменьше. Он чай еще был подпаском, когда его сиятельство, его братец, уже уволился от быков и пел в церкви. Тогда государыня его и заметили...

— Помолчи, Теплов идет! Значит, сейчас прибудут.

Через зал проходит худощавый, на юрких ножках Теплов.

— Опекал графа за границей.

— Ба-альшой ловкач, говорят!

— Ого! Сынишка истопника, а куды пробился!

— С детства чуял, где потеплее, оттого и фамилия.

— Гляди, сам читатель!

В парадном, красном с золотом, кафтане идет Ломоносов.

— Не читатель он, а писатель! Академик ученой...

— Так ведь сегодня читать станет...

— Приехали!

В распахнувшихся дверях показались сиятельные братья Разумовские. С ними Петр Иванович Шувалов в генеральском мундире, с толстым лицом и маленькими хищными глазками и граф Михаил Воронцов, средних лет вельможа, спокойный, с умным взглядом профессионального дипломата.

Толпа расступилась, разговоры смолкли, все замерли в почтительном поклоне. Благосклонно отвечая на приветствия, братья Разумовские проследовали в зал, приготовленный для лекции. Все двинулись за ними. На ходу жужжат и шепчутся дамы. Мужчины оглядываются на Шувалова и Воронцова, которые задержались около группы молодых артиллерийских офицеров.

— Гляди, сенатор пожаловал... генерал Шувалов Пётра Иваныч.

— А с ним вице-канцлер.

— Н-да, люди сурьезные, зря не приедут...

— Видишь, а ты говорил: «Чита-ателя какого-то слушать!»

Шувалов строго внушает офицерам.

— Ежели хоть одну лекцию господина Ломоносова пропустите...

— Ваше превосходительство, да мы...

— Его наука нужна не одним статским. Мы, как артиллеристы... Взять хотя бы металл... или порох.... Слыхали от его сиятельства: опять Фридрих Прусский зашевелился.

— Да, господа, — негромким, глуховатым голосом говорит Воронцов. — В Европе тревожно. Русский офицер в наше время обязан быть образованным человеком. Потому мы вас просим со всем вниманием отнестись к лекциям, кои начнет сегодня произносить господин академик.

— Ваше сиятельство, мы с охотой!

— Мы стихи его наизусть знаем... Оду на взятие Хотина!

— Стихи стихами, — сердито замечает Шувалов, направляясь в зал,— а тут иное!

Слушатели рассаживаются в кресла. Разумовский-старший, с черными густыми бровями и бархатными глазами, благодушно посмеивается. Младший лениво посматривает на полуоткрытую дверь соседней комнаты, где между Тепловым и Ломоносовым происходит колючий разговор.

— Никак невозможно, Михайло Васильич! Появление этих солдатских сынов и прочих... — Теплов показывает на дверь, откуда робко выглядывают академические студенты и гимназисты в стоптанных башмаках и рваных чулках, — оскорбит присутствующих...

— Мы с вами, Григорий Николаевич, — отвечает Ломоносов, — тоже не на золоте в детстве ели!

Теплов, точно не понимая колкости, пожимает плечами.

— Я доложу о вашей неуместной просьбе.

Он бежит к президенту, проявляющему уже признаки нетерпения.

Ломоносов обернулся к двери, за которой попрежнему стеснительно топчутся юноши и подростки, ободряюще им покивал. Они оживленно заулыбались в ответ. Ломоносов подошел к ним поближе.

— Вот что, ребята, — негромко говорит он. — Сейчас вас туда не пустят, уж это как бог свят... Так вы отсюда слушайте. Канапе вон из-под зеркал придвиньте.

— Господин профессор! — смело говорит худощавый скуластый юноша.

—Что тебе, Барсов?

— Вы вправду на русском языке читать станете?

— Услышишь! — усмехается Ломоносов.

Василий Дементьев испуганно дергает его за рукав.

— Михайло Васильич, вас кличут!

Ломоносов направляется в зал, а молодежь начинает расставлять скамейки.

Идя по проходу между креслами, он видит пожилого человека, который, привстав, почтительно ему кланяется.

— Милости просим в гости к нам на Урал, господин профессор! — говорит он с оттенком дружеской фамильярности.

— И вы здесь, господин заводчик? — удивился Ломоносов, узнав своего корабельного попутчика.

Заводчик не может сдержать самодовольной улыбки.

— Приглашен его превосходительством генералом Шуваловым! — Затем деловито продолжает. — Образцы руды не откажете, в случае чего, опробовать?

— Рад бы, — отрывисто отвечает Ломоносов.—Нет у меня пока лаборатории... — Хмуро кивнув, направляется к братьям Разумовским.

— Нет — так будет, может!— загадочно усмехаясь, говорит ему вслед заводчик. Важно садится под любопытными взглядами окружающих.

Ломоносов стоит перед сидящими в первом ряду Разумовскими и внимательно слушает молодого президента.

— Господин профессор, могу сообщить вам приятное. Всемилостивейшая государыня, по моему представлению, изволили изъявить согласие на постройку просимой вами лаборатории. Желаю успеха в опытах! —

Заметив радостное движение Ломоносова, президент по-мальчишески осклабился. — Государыня беспокоятся токмо, чтобы ваше благородие своими опытами славную нашу столицу не подожгли, не взорвали... — И сразу же с серьезным лицом. — Начинайте лекцию, с богом, господин профессор!

Ломоносов на невысокой кафедре. Воспитанники, за которых он ходатайствовал, тесно уселись на узких штофных диванчиках в боковой комнате. Дверь туда приоткрыта, и Ломоносов по временам оборачивается к ним как к равноправным слушателям.

— Петербургская академия наук по узаконению ее основателя Петра Великого, — строго говорит Ломоносов, — кроме обыкновенных трудов по изысканию новых приращений в высоких науках, должна трудиться в наставлении молодых людей... — Престарелый вельможа смешливо толкнул в бок такого же дряхлого соседа.— По указу правительствующего сената, граф Кирилла Григорьевич Разумовский определил, чтобы ваш покорный слуга... — Ломоносов слегка поклонился; одна из дам шепнула что-то приятельнице, и обе стали внимательнее смотреть на видного молодого профессора, — показывал публично опыты по вольфианской экспериментальной физике и оные бы толковал дважды в неделю, по два часа в день...

В рядах тревожное шевеление, кто-то тяжко вздохнул.

...Бьют большие замысловатые часы, стоящие у двери. В начале лекции их стрелки показывали час пополудни, теперь — три четверти третьего.

Переждав благозвучный бой часов, снова говорит Ломоносов. Голос его звучит заметно звонче и одушевленнее, чем раньше.

— Кто, разобрав часы, усмотрел их внутреннее устройство, не больше ли радуется их красоте и слаженности, нежели тот, кто только их внешний вид знает?..

Зал опустел. В первых рядах кресел сидят несколько академиков, среди них Рихман, Крашенинников, Теплов да артиллерийские офицеры, позади — студенты и гимназисты, а придворное общество точно ветром сдуло...

— Кто изучил свойства и смешение малейших частей, составляющих физические тела, тот видит природу как истинную художницу, открыто упражняющуюся перед ним в своем искусстве... Из одних и тех же частиц, смешивая их, как краски на палитре, гениальная художница творит и камень и розу...

За окнами зала парк. Трепещут зеленые листья с перебегающими по ним тенями и солнечными бликами. Пчела приникла к цветку молодой липы. По небу плывут белоснежные облака.

— Сколь ни велико разнообразие мира, все оно происходит из существующих атомов. Материя никогда не появляется вновь, никогда не возникает из ничего...

— А теплотвор? — слышится вдруг из зала протестующий голос. Все поворачивают туда головы. Эти слова произнес Рихман. Он даже привстал с кресла, на его лице написано искреннее возмущение научной «недобросовестностью» Ломоносова.

— Эта огненная материя, — продолжает Рихман, — возникает из ничего... и все же это материя. Она увеличивает собою не только объем, но и вес нагреваемых тел.

— Сие мнение устарело и ложно, — отвечает Ломоносов.

— Значит, доказавший его на опыте Роберт Бойль — старый лжец!

Ломоносов хмурится.

— Когда будет построена химическая лаборатория, мы с вами, господин Рихман, вместе повторим и проверим опыт достославного английского физика, который, как и все люди, мог ошибиться. — И с добродуш-

ной улыбкой смотря на Рихмана, добавляет: — Господин оппонент позволит мне продолжать лекцию?

У подъезда дворца. Расходятся и разъезжаются разного ранга слушатели. Вот прошли оживленно беседующие Ломоносов и Крашенинников. Из боковой двери выбежали и исчезли в глубине парка трое студентов. Теплов и Рихман ждут, пока завернет к подъезду карета.

— Чего доброго, он захочет еще человечьи души делить на атомы! — раздраженно замечает Теплов. — Но мы не можем рисковать репутацией императорской академии. Не надо, не надо подпускать Ломоносова к этой лаборатории!.. Прошу! — Гостеприимно приглашает он Рихмана в свою карету.

Рихман медленно покачал головой.

— Вы неправы, господин асессор: лаборатория как раз отрезвит одаренного, но торопливого ученого. — Рихман поставил ногу на подножку кареты. — После первой же неудачной попытки опровергнуть опыты Бойля Ломоносов сам убедится...

— Что он просто бахвал! — смеясь прерывает его Теплов. — А ежели так... — он потирает лоб, словно придумал что-то забавное, — любопытно будет взглянуть на эту потеху...

Рихман сердито снял ногу с подножки.

— Настоящие научные опыты, сударь, это не будет придворный спектакль, вроде сегодняшней лекции! Честь имею! — приподняв шляпу, он удаляется от кареты.

Сводчатое помещение новой лаборатории. Посередине — большой помост, на котором расположены печи: высокие, низенькие, четырехугольные, круглые. Вдоль стен, на полках в несколько рядов, разнообразная химическая посуда и химические вещества в банках.

Студенты разместились на скамьях. Перед столом, над которым укреплены точные химические весы, восседают Рихман и Крашенинников, записывающие прохождение опыта. Ломоносов в кожаном фартуке и кожаных рукавицах стоит у стола.

— Господа студенты! Господа профессоры! — говорит Ломоносов. — Наши весы чувствительны уловить малейшее утягчение, до веса пылинки. Потому прошу никого с мест не сходить и на весы не дышать.

Подойдя к печи, он достает щипцами находящуюся в ней раскаленную реторту.

Вдруг дверь с шумом распахивается. Ломоносов досадливо оборачивается — в лабораторию входят профессор Миллер, асессор Теплов и советник Шумахер. Студенты встают при их появлении. Пришедшие приветливо со всеми раскланиваются.

Крашенинников встревоженно шепчет Рихману:

— Может быть, прекратить опыт?

Рихман не успевает ответить.

— Опаздываете, господа! — говорит Ломоносов вошедшим.

Те с удивлением переглядываются: они ожидали, что Ломоносов выразит недовольство их посещением лаборатории.

— Да вы... и не приглашали нас вовсе, господин профессор! — говорит наконец Шумахер.

— Разве? Значит, забыл! — с легкой улыбкой отвечает тот. — Прошу садиться.

Подождав, пока гости усядутся, Ломоносов осторожно переносит реторту к столу:

— Если чаша весов с ретортой вниз огрузнет, — четко говорит он, — тогда прав Бойль: значит, действительно существует некий теплотвор, ко-

торый и сообщил свинцу при прокаливании новую тяжесть. — Ломоносов внимательно оглядывает всех. — Так?

Рихман пожимает плечами:

— Иного я и не ожидаю видеть.

— А если чаши весов в равном весе останутся, — спокойно продолжает Ломоносов, — значит, прав я. — Он повышает голос. — Значит, нет в натуре волшебного теплотвора, который из ничего и как бы из огня рождается, но теплота тел единственно от внутреннего движения тел происходит... — Ломоносов бережно опускает реторту на закрепленную пока неподвижно чашку весов.

Студенты замерли на своих скамьях, лаборанты — у печи. Крашенинников вытянул тощую шею. Рихман прикрыл рукой рот, чтобы не дышать на весы...

Только Миллер, Теплов и Шумахер сидят с равнодушным видом.

Ломоносов тонкими щипчиками отламывает на горле реторты стеклянный припой и бережно кладет на ту же самую чашку. Воздух свистя врывается внутрь реторты. Ломоносов быстро с любопытством взглядывает на Крашенинникова и Рихмана. Но те в ожидании предстоящего взвешивания не замечают свиста. Тогда Ломоносов подтягивает шнурок и освобождает весы из закрепленного положения.

Левая чашка с разновесом и правая с ретортой некоторое время колеблются. Затем чашка с ретортой начинает клониться вниз и опускается до самого стола.

Студенты разочарованно задвигались, зашептались. Крашенинников растерянно мигает, с недоумением оборачиваясь то к Ломоносову, то к Рихману. Рихман удовлетворенно наклонил голову.

— Как я предвидел, — говорит он, — опыт Роберта Бойля в точности подтвердился.

Шумахер с Тепловым саркастически улыбаются, а Миллер вдруг с нескрываемым удовольствием густо хохочет.

— Иного и я не ожидал, — спокойно соглашается Ломоносов, чуть покосившись на Миллера.

Рихман удивлен.

— Но ведь из этого окончательно,—он делает ударение на этом слове, — следует, что Бойль прав. Свинец увеличился в весе. Значит, к свинцу прибавился теплотвор.

— Вы ошибаетесь, господин профессор! — сухо отвечает Рихману Ломоносов. — Прибавился воздух, а не теплотвор. Прежний воздух в реторте выгорел, со свинцом соединился, и вошел новый, извне, когда мы реторту взломали. Вы просто этого не заметили... Не принял это во внимание и Роберт Бойль.

Возбужденный шепот и движение на скамьях. Рихман нахмурился.

— Это надо еще доказать!

Крашенинников говорит взволнованно:

— Значит, ежели реторту не взламывать... ежели не впускать в нее внешний воздух... Михайло Васильич, так она что же, останется в прежнем весе?

— Именно так, — отрывисто говорит Ломоносов. — И я вам это сейчас докажу.

Он берет другую реторту, насыпает в нее свинец, идет к очагу. На открытом огне оплавляет и накрепко запаивает ее горло. Движения Ломоносова быстры, уверенны и необычайно легки для его огромной фигуры.

Реторту тщательно взвешивают, постепенно накладывая на другую чашку весов медный и серебряный разновес, поддевая иглой тончайшие серебряные чешуйки. Наконец, обе чаши весов в равновесии. Рихман и Крашенинников записывают данные взвешивания, а Ломоносов ставит реторту на очаг. Ученики опять раздувают угли мехами.

В прозрачной реторте видно, как свинец плавится, как начинает чернеть, покрываясь окалиной. Затем весь рассыпается в порошок, как и в первый раз.

Реторта поставлена на весы. В лаборатории тишина. Снова натягивает Ломоносов шнурок, приподнимая над столом чашки. Коромысло весов в первый момент колебнулось... и замерло. Чашки находятся в абсолютном равновесии, как до накаливания реторты.

Новый вздох, на этот раз вздох облегчения, проносится по лаборатории. Ломоносов испытующе оглядывает своих слушателей:

— Поняли, в чем состояла Бойлева промашка? Бойль принял за теплотвор просто воздух, впущенный в сосуд снаружи...

Крашенинников порывисто поднимается с места.

— Здесь, — возбужденно показывает он на реторту, — на сегодняшнем опыте... подтвердились твои мысли! Вижу, верю теперь: материя ниоткуда сама не берется и никуда не девается... Михайло! Твое торжество... я до самой смерти запомню!

— Уж и до смерти! — бурчит Ломоносов, тронутый восхищением друга. — А торжествую не я — материя торжествует! «Была, говорит, есть и буду! Не прибавят меня, не убавят!»

Миллер беспокойно задвигался на трещащей под ним табуретке. Студенты вскочили со своих мест, обступив Ломоносова и Крашенинникова. Теплов и Шумахер о чем-то тихо переговариваются. Один Рихман, опустив голову, молчаливо размышляет.

— Запомните, господа студенты, — говорит Ломоносов, — и не столько, может, сегодняшний опыт, сколько одно заповедное для нас правило. Из наблюдений установлять теорию, чрез теорию исправлять наблюдения — есть лучший способ к изысканию правды. — Помолчав, чтобы полностью до всех дошла мысль, он затем оборачивается к любимому ученику, стоящему у самого очага. — Теперь понял, Василий, что значит быть истинным химиком? Будешь?

— Буду, чтоб я сгорел! — пылко отвечает Василий, гордясь обращением к нему в такую минуту.

Ломоносов подозрительно нюхает воздух.

— Паленым пахнет... А ну повернись-ка! — он оттащил Василия от очага, обернул его к себе спиной. От штанов Василия валит густой дым. На его заду зияет большое, все расширяющееся, быстро обугливающееся пятно. Общий хохот. Ломоносов с размаху сажает растерявшегося студента в ящик с песком.

— Господин профессор Ломоносов! — раздается бас Миллера. Огромный, грузный, он стоит, привалясь широкой спиной к двери. Ломоносов поворачивается к нему. Тишина.

— Если я не ослышался,—говорит Миллер, — то вы утверждаете: материя всегда была и будет. Значит, что же, по-вашему, мир не сотворен однажды?

Напряженная пауза. Крашенинников и студенты, почувствовав в его вопросе коварную ловушку, с испугом смотрят на Ломоносова.

— У вас своя голова, господин профессор, — спокойно отвечает он, — у меня своя. Вы вольны и вовсе меня не слушать. Но я повторяю: сколько материи есть в природе, столько всегда и было, она только движется и перемещается.

Миллер оборачивается к молодежи.

— Господа студенты, приказываю вам... покинуть эту... лабораторию!

Никто не двигается.

Миллер в бешенстве поднимает палку.

— Я вам... как ректор академического университета приказываю: вон отсюда!

Студенты с надеждой глядят на Ломоносова, но тот не намерен, видимо, вмешиваться в распоряжения ректора. Студенты, один за другим, опустив головы, выходят из помещения.

— Никогда Академия не опубликует подобной ереси! — Миллер презрительно указывает палкой на журнал опыта, лежащий на столе рядом с весами и ретортой. — Верно я говорю, господин асессор Академии? — обращается он к Теплову. — И никто не посмеет этого напечатать! — он поворачивается к Шумахеру. — Я советую вам, господин правитель, отобрать сии записи! Уничтожить их, чтоб и повадно не было!

Толстый, коротконогий Шумахер опасливо покосился на Ломоносова, молча стоящего посередине лаборатории.

— Имейте в виду! — повелительно обращается Миллер к Ломоносову. — Запрещаю вам в ваших занятиях со студентами отступать от установленной авторитетами науки!

— Да! — важно подтверждает Шумахер, поверив наконец в смирение непокорного профессора. Теплов согласно наклоняет голову. Все трое покидают лабораторию. Пауза.

— Обычай бычий, а ум телячий, — с глухим раздражением говорит Ломоносов.

Крашенинников запальчиво хватает его за плечи:

— Я всегда удерживал тебя... Сейчас я поражаюсь твоему терпению! Ты позволяешь им унижать науку!

Ломоносов с грохотом опрокидывает табуретку.

— Какая наука... к свиньям собачьим! — яростно кричит он, сдергивая с себя рукавицы и с силой бросая их в угол. — Не будет у нас в России науки! Не будет, пока не откроем настоящего университета... Дальше, дальше от недоброхотов российских открыть его надо! В Москве! Где у них руки коротки!..

Он озирается вокруг, тяжело дыша.

— Успокойся... успокойся, Михайло! — уговаривает его испуганный Крашенинников.

Сидевший в стороне Рихман, ничуть не смущенный бурной выходкой Ломоносова, встает и аккуратно берет с полки новую, еще пустую реторту.

— Надо повторить этот опыт, — говорит он, оглядывая друзей. — Два... три раза... десять раз повторить. Если он верен, значит... — голос его чуть напрягся, он оборачивается к Ломоносову, — значит, ты, Михайло Васильевич, открыл новый, важнейший закон природы... — И вдруг с горячностью добавляет, потрясая ретортой. — И пусть тогда наши недоброхоты... идут к свиным собакам! Да!

В этой необычной горячности слышится не только дружеское участие, но и живая заинтересованность завтрашнего соратника и единомышленника.

Ночь. Кабинет Ломоносова. Без кафтана, без парика он пишет письмо «Леонарду Эйлеру, заслуженнейшему профессору и члену Берлинской Академии наук, а также Петербургской Академии наук и Лондонского королевского общества»...

Весь стол уложен листками, чтобы высыхали чернила — некогда присыпать песком. На некоторых из них видны математические формулы. Ломоносов пишет быстро, без помарок, но по временам возвращается к написанному и придирчиво прочитывает вслух отдельные фразы.

— Сколько к чему прибавится, столько же и отнимется от другого. Так, сколько к одному телу прибавится вещества, столько же от другого отнимется. Так, сколько часов я употребляю на сон, столько же отнимаю от бдения... Этот закон природы является настолько всеобщим, что простирается и на все формы движения... Тело, побуждающее к движению

другое тело, столько же теряет своего движения, сколько отдает от себя этого движения другому телу...

Он поднял взгляд от бумаги.

— Сие особо важно!

Немного подумав, он резко толкнул соседний стул. Тот быстро заскользил по натертому полу почти до противоположной стены. Ломоносов поднялся на ноги, установил один стул на середине комнаты, другой рядом с собой. Опять сильно толкает его. Стул легко скользит по полу, наталкивается на другой стул, вместе с ним проезжает еще небольшое расстояние и оба останавливаются, далеко не достигнув стены.

Ломоносов смущенно прислушивается, не потревожил ли он жену, которая спит в соседней комнате. Но нет, в доме все тихо. Снова берется за перо, бормоча вполголоса:

— Тому ежечасно простые примеры видим... Итак, знаменитейший муж, вот что я думаю о материи, из которой... постоянно состоит мир... и об ее всегдашнем движении.

Он дважды подчеркивает последние строки и присыпает песком.

Заколебалось пламя свечи. Ломоносов оглядывается: на пороге стоит его жена, в белой ночной кофте, в чепце.

— Скоро уже три часа, Михель, — говорит она. — Утро! А я не могу заснуть...

Он встает, обнимает ее, ведет к креслу.

— Что тебя тревожит, милая? — осторожно спрашивает он.

Она вздыхает.

— Я страшусь! О тебе говорят столько худого... — Она понижает голос до шепота. — Что ты безбожник... Что ты со всеми ссоришься... с твоими коллегами, с начальниками!

Ломоносов беззвучно смеется, она с обидой от него отстраняется.

— Да, да, тебе мало прошлых бед и несчастий! Ты вызываешь новые! Тебе это нужно! Ты этим занят днем и ночью! — Она с неприязнью, с ожесточением оглядывает освещенный стол, рукописи. — Отчего ты живешь не так, как все, Михель?

— Не так, как все? — повторяет он несколько удивленно. Подумав, он убежденно отвечает. — Ты неправа, я живу... как нужно.

— Как нужно! — говорит она с горечью. — Почему ни о ком не говорят так плохо, как о тебе? Почему ты лишаешь себя покоя? — Она приникла к его плечу, в голосе ее слышится теперь нежность, видно, что она его любит и искренно хочет понять, почему он не такой, как все вокруг. — У тебя была такая трудная юность, — шепчет она, — ты больше всех других имеешь право на счастье!..

Ломоносов порывисто берет в ладони ее лицо, целует в щеки, в губы.

— Погляди! — говорит он, повернувшись к свету. — Разве ты не видишь?

— Что? — спрашивает она чуть не со страхом.

— Что я счастлив! Я не знаю, есть ли кто счастливее меня в эту минуту...

— Почему? — она растерянно на него смотрит.

Он наклоняется к ней и доверчиво сообщает:

— Мне кажется, что я стою у порога великих открытий...

Он еще раз быстро целует ее. Она боязливо покачала головой, вздохнула. Отступив за порог, тихо прикрывает за собой дверь.

Ломоносов в раздумьи прислушивается к затихающим шагам, собирая разложенные на столе листки. Сложив их, он запечатывает пакет сургучом.

Шумахер и Теплов в кабинете правителя академической канцелярии, выходящем окнами на Неву.

— Копию вскрытого письма к Эйлеру, — сообщает Теплов, — я переслал в Святейший Синод. — Шумахер одобрительно кивает. — Как вы знаете, в этом письме Ломоносов нигде прямо не пишет: мол, поскольку материя вечна, несотворима, значит, не нужен был для ее созидания творец... иначе говоря, творца нет...

Шумахер вздрагивает и с благоговейным страхом поднимает взгляд к потолку, расписанному вензелями и амурами.

— Повторяю, прямо этого там не написано, — продолжает Теплов, — но это явствует из всего содержания... По крайней мере для людей, сведущих в философии... Шумахер снова важно кивает. — В таком смысле я разъяснил письмо и графу Разумовскому, весьма ревностному в вопросах веры.

— Благодарю вас за хлопоты, господин асессор, — говорит Шумахер и прочувствованно откашливается. — Ваша дружба с его сиятельством господином президентом Академии гетманом Украины поистине для нас неоценима. — Он строго выпрямляется. — Я со своей стороны приказал немедленно опечатать химическую лабораторию...

Шумахер вопросительно глядит на Теплова.

— Вы совершенно справедливо распорядились, — отвечает Теплов. — Ломоносов должен быть отстранен от всех дел, таково мое искреннее мнение. Питаю надежду, и ваше также?

Пауза. Шумахер внимательно всматривается: за окном, по мокрой от дождя набережной быстро катится нарядная карета, запряженная четверкой.

— Господин Шувалов... Иван Иванович! — почтительно говорит Шумахер.

Теплов подходит к окну и становится рядом с правителем, смотря вслед карете.

— Зачем сей новый высокий вельможа пожаловал на Васильевский остров? — хмуро спрашивает он как бы сам себя. Переводит вопросительный взгляд на Шумахера.

Мокрый весенний день. В Боновский двор въезжает карета, запряженная четверкой. Подкатывает к крыльцу кирпичного одноэтажного здания. С запяток соскакивает гайдук, откидывает подножку, открывает дверцу. На подножке показывается щегольская туфелька. Льет дождь. Лакированный башмачок мгновенно покрывается крупными каплями и убирается обратно. Гайдук протягивает руки внутрь кареты, выносит и ставит на крыльцо, под навес, молодого пригожего барина в изящном плаще и шляпе. Барин оглядывает грязный двор, длинную поленницу дров у забора, на котором во множестве сидят мокрые галки, и начинает кашлять от едкого желтого дыма из трубы лаборатории. Он хочет уже войти в здание, как вдруг дверь распахивается и внутри слышится зычный голос Ломоносова:

— Я тебе припечатаю... язык ниже пяток! Стрекулисты! Вон отсюда! Вон — рылом хрен копать!

Из двери, спотыкаясь, вылетает подканцелярист, за ним другой, почему-то облитый струящейся по его кафтану лазоревой краской, и наконец, пятится, стараясь соблюсти достоинство, адъюнкт Трускотт. Дверь захлопнулась.

Завидев молодого вельможу, удивленно взирающего на это зрелище, Трускотт поспешно сдергивает с себя шляпу.

— Ваше превосходительство! — взывает он. — Что мне делать? Профессор Ломоносов с великим шумством противится покинуть лабораторию...

Шувалов, нетерпеливо махнув на него перчаткой, входит в дверь, услужливо открытую перед ним гайдуком, нагло толкнувшим при этом гос-

подина адъюнкта. Тот остается один на крыльце, растерянно глядя на зажатые у него в руке атрибуты власти: большую бронзовую печать и брусок сургуча.

— Тут нужен полк солдат! — с отчаянием говорит он. — Что скажет господин Шумахер!

Внутри помещения висит чадная пелена. Десяток подручных и мастеров за работой. Одни у печей, другие склоняются над шлифовальными досками, третьи собирают мозаику. По проходу идут Ломоносов с гостем. Ломоносов без парика, в фартуке. Он еще не остыл после стычки с канцеляристами Академии.

— Закрыть лабораторию! Легко сказать! — возбужденно говорит Ломоносов.

— Видите ли, Михайло Васильич, — объясняет ему Шувалов, — суждения ваши в письме к господину Эйлеру весьма... любопытны. Но вот... дерзостны показались начальникам вашим!

Ломоносов его прерывает.

— Не суждения мои дерзки, ваше превосходительство, а люди, которые распечатывать смеют чужие письма... — с гневом. — У-у! доносчики паскудные!

Шувалов слегка ежится.

— М-да. Хорошо, удалось мне во-время слово молвить перед архиепископом. Не то... получили бы вы от святейшего синода... изряднейший реприманд! — Помолчал. — А уж о лаборатории я позабочусь, чтобы ее вам оставили.

— Спасибо, Иван Иванович! — горячо говорит Ломоносов. — От всего сердца спасибо!

— Не за что! — снисходительно отвечает гость. — А побранить вас стоит. Имеете вы драгоценный дар пиитический, тонкое сродство всем художествам... сладкозвучие нам в родном языке открыли и вот... — он обводит рукой вокруг.

— Такой неизящной материей занимаюсь! — улыбается Ломоносов и заключает серьезно, даже чуть наставительно. — Стихотворство — моя утеха, ваше превосходительство. Вот — прирожденное мне занятие! — показывает на лабораторию.

Шувалов косится по сторонам.

— К чему вам это? Я страсть боюсь и химического... и стеклянного дела! Попадет в глаз, окривеешь навеки...

— Мой друг Леонард Эйлер и с одним глазом насквозь видит! — отвечает Ломоносов. — Значит, не хотите взглянуть, как рубиновое стекло готовят?

— О стекле мне стократ приятнее стихи читать ваши, — с улыбкой возражает Шувалов, — чем смотреть, как его творят...

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые стекло чтут ниже минералов...

Смеясь, направляются они в соседнее помещение. Проходя мимо Василия, занятого фильтрованием какой-то яркозеленой жидкости, Ломоносов спрашивает:

— Ну, что, Василий, нашел причину осаждения металла?

— Взаимодействие кислоты и щелочи, не иначе, — бойко отвечает Василий, не смущаясь присутствием вельможи. — И путем рассуждения, и путем опыта к этому прихожу. Вот, взгляните, Михайло Васильич...

— После, после покажешь, — деланно хмурится Ломоносов. И отойдя от стола, сообщает Шувалову, с любопытством оглянувшемуся на молодого лаборанта. — Василий Дементьев. Считаю, лучшим химиком нашим будет!

В дверях пропускает Шувалова вперед.

— Ну, почет! — восхищенно говорит Василий, глядя на закрывшуюся за ними дверь. — Сам Шувалов пожаловал!

— А он кто? — спрашивает подмастерье.

— Тише ты! Новый фаворит государыни! — шепчет Василий.

— Кто-о?

— Ну... в случай попал.

— В какой случай? Под карету угодил что ли?

— Тьфу! Полюбовник ее, ну, понял?

В маленькой горенке, заменяющей ему здесь и рабочий кабинет и библиотеку, Ломоносов говорит Шувалову о том, что постоянно у него на уме.

— Судите сами, Иван Иванович, как нужен университет, о котором я вам надоедаю... Большой университет в Москве, потом в Казани...

— Потом в других городах губернских! — подхватывает Шувалов. — Да, да! При них гимназии обязательно... — Дружески угощает Ломоносова из золотой табакерки, украшенной портретом императрицы.

— Спасибо, не занимаюсь, — отказывается Ломоносов.

Шувалов нюхает сам; говорит с удовольствием:

— Славное дело, Михайло Васильич, замыслили! Великое дело! Государственное!

Ломоносов отвечает твердо, как бы подводя черту.

— Пока его не устроим, значит, не озаботимся о своей науке.

— Наука! — мечтательно отзывается Шувалов. — Прекрасно вы о ней в стихах сказали:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастной... случай... берегут...

На слове «случай» смущенно кашлянул, искоса глянув на Ломоносова. Затем, с нарочитой торжественностью.

— Так вот, Михайло Васильич! Я поведал мысль вашу об учреждении в Москве университета... ее величеству.

Ломоносов нетерпеливо.

— И что? Ее величество что на это?

Шувалов благоговейно помолчал.

— Ее величество изволили ответить: об этом подумать надобно.

Ломоносов разочарованно.

— И долго думать?

Шувалов окидывает его строгим взглядом.

— Сие мне неведомо.

Ломоносов вздохнул.

— Подождем, стало быть.

Дверь в каморку открылась. Входит, отряхиваясь от дождя, уральский заводчик.

Он заметно отяжелел, обрюзг. Деловито, запросто кланяется Шувалову и Ломоносову.

— Прощения прошу, помешал вашей беседе. Дело не терпит. Михайло Васильич, дашь нам еще одного помощника? — обращается он к Ломоносову.

— Сказал, не дам, — отрезает Ломоносов. — Что ты, право, Прокоп Андреич!..

— Мы с братцем вашим графом Пётрой Иванычем, — объясняет заводчик Шувалову, — заводы ставим на севере. Очень нужен нам све-

дущий человек... — И опять к Ломоносову. — Может, хоть Василия предоставишь?

Шувалов вопросительно смотрит на Ломоносова. Тот насмешливо отвечает заводчику.

— Хоть Василия! Василий, брат, для больших дел родился!

— А наши дела что́, маленькие? — сердито говорит заводчик. — Загордился ты, вижу, Михайло Васильич, своими учениками, чуть не на золото ценишь!

— Много дороже, — серьезно отвечает Ломоносов. — Червонцы на монетном дворе тысячами чеканят...

Заводчик снова оборачивается к Шувалову.

— Иван Иванович, заступитесь!

Шувалов смеясь разводит руками.

— Я здесь не хозяин!

Он глядит вокруг себя и видит длинный железный прут, который тянется из окна и заканчивается острием, пропущенным сквозь бутылку.

— Михайло Васильич, — оживленно говорит Шувалов, — а ведь скоро лето, начнутся громы... Помнишь, ты обещал мне показать любопытные опыты, что с профессором Рихманом вы затеяли?

Ломоносов сосредоточенно кивает.

— Кто знает, — благосклонно улыбаясь, продолжает Шувалов, — может быть, и я закажу себе такую громовую машину! — Он показывает на железный прут. — Чай, не тебе одному лестно низвести небесный огонь на землю!

— Опыты сии, ваше превосходительство, — отвечает Ломоносов, — очень мало изведаны и даже для жизни опасны. А вот лучше, зная вашу страсть к художествам, прошу принять от меня... — Ломоносов берет с полки банку с краской. — Наглядная польза химии! Произвел недавно...

Он опустил палец в банку, провел им себе по ладони. На ладони запечатлелась яркая синяя полоса.

— Позвольте, — с интересом говорит Шувалов, — а не этой ли краской был выпачкан человек, который... которого... — Он хочет взять руку Ломоносова, чтобы рассмотреть поближе. Но Ломоносов уже с готовностью мазнул и шуваловскую холеную ладошку.

Заводчик ахнул, пораженный его дерзостью.

— Прелестный цвет! — говорит Шувалов, растерянно разглядывая свою руку и не зная, вытирать ее платком или прямо надевать перчатку.

Летний жаркий день. Ломоносов и Рихман выходят из здания Академии. Спускаются по ступеням.

— Так, говоришь, этого синего стрекулиста, — хохочет Рихман, — до сей поры отмыть не могут?

Улыбаясь, смотрит на него Ломоносов.

— Ну, я рад, что ты весел сегодня!

— А что ж! — бодро отвечает тот. — Университет, говоришь, будет... Опыты наши спорятся... Полагаю, осенью покажем господам академикам, как ты показал им о теплоте.

Ломоносов оживленно подхватывает.

— Что электричество тоже от движения частиц происходит!

Слышен отдаленный раскат грома. Они поднимают головы. С севера надвигается большая черная туча.

— Грозовая! — тихо говорит Ломоносов. Они переглядываются. — Ну, прощай! — заторопился Ломоносов. — Коль любопытное что заметишь, сообщи.

— И ты тоже! — говорит Рихман.

Ломоносов немного помедлил.

— Что-то не хочется разлучаться... Пойти с тобой вместе понаблюдать? Нет! Опоздаю к обеду — жена осерчает...

В саду предгрозовая тишина, деревья замерли. Ломоносов уже дома Высунувшись в окно, он смотрит на проволоку, тянущуюся из окна к дереву, к подвешенному на нем железном пруту в стеклянной трубке, недоуменно качает головой и слезает с подоконника.

Он дотрагивается до железной линейки, висящей на шелковом шнурке у окна и соединенной с проволокой. Нет никаких признаков электричества. Ломоносов разочарован.

В дверях появляется жена.

— Михель, зупп стынет.

Ломоносов в этот момент замечает, что тонкая шелковая нитка, привязанная к линейке, начинает от нее отклоняться. Он оживляется.

— Шти, а не суп, — добродушно поправляет Ломоносов жену. — Позови брата.

— Иоганна? Зачем?

Ломоносов водит рукой около линейки — нитка тянется за рукой.

— А сама уйди!

Жена недовольно выходит.

— Иоганн! — зычно кричит Ломоносов.

В комнату вбегает белобрысый, нескладный молодой немец.

— Садись и пиши! — велит ему Ломоносов.

Иоганн, поспешно дожевывая что-то, присаживается к столу, берет карандаш, бумагу. Ломоносов диктует, не отрываясь от своих наблюдений за электрометром.

— Июля двадцать шестого дня... первый час пополудни. Опять грома не слышно, а шелковая нитка от линейки отходит и за рукой гоняется. Значит, мнение мое верно: электричество в атмосфере еще до грозы накапливается... трение воздушной материи его образует.

Кабинет Рихмана. Как и в комнате Ломоносова, из окна тянется проволока. Здесь она соединена с линейкой, висящей в углу деревянного квадранта.

Рихман и пожилой мастер Соколов внимательно наблюдают за угломером, показывающим отклонение нити.

— Когда начнется гроза, — говорит Рихман, — попрошу, господин Соколов, примечать время от сверкания молнии до грома. Я ж глядеть стану, на сколько градусов нитка от линейки отходит.

Соколов придвигает к себе морской хронометр, лежащий на полке у окна.

Кабинет Ломоносова. Туча за окном нависла ниже, в комнате стало темнее.

Ощетинился пучок тонких шелковинок, висящий на конце линейки. Ломоносов приближает к линейке палец. Появляются небольшие, но, как видно, колкие искры. Он радостно морщится и берет разрядник—металлический стержень на стеклянной рукоятке, соединенный медной цепочкой с землею.

— Пиши! — приказывает он Иоганну и приближает разрядник к линейке. Сразу же проскакивает довольно крупная искра.

— От железа проскакивает искра, — диктует Ломоносов. Он берет подсвечник, и держась рукой за свечу, придвигает к линейке. Между подсвечником и линейкой проскочила искра.

— От меди — тоже, — продолжает диктовать Ломоносов. Повернул к линейке свечу, приблизил к ней разрядник — нет искры.

— Воск путь электричеству преграждает и сам не проводит.

Ломоносов сдергивает у растерявшегося Иоганна шейный платок, обертывает руку и приближает ее к разряднику — нет искры.

— И шелк тоже!

Он сбрасывает платок на пол. Между голой рукой и линейкой проскакивает длинная искра. Ломоносов с усилием удержал дернувшуюся руку.

— О! кусается!.. Пиши: электрическая сила от натуры вещей зависит. Принимают и проводят электрическую силу вода, металлы, живое тело...

За окном сверкает первая молния.

Кабинет Рихмана. Слышен первый, еще негромкий удар грома.

— На пятнадцать градусов отклонилась нитка, — ровным голосом говорит Рихман, наблюдая за угломером.

— Пять секунд от молнии до грома, — докладывает стоящий подле окна Соколов.

Опять молния за окном. Опять удар грома.

Рихман:

— Двадцать градусов.

Соколов:

— Три и половина секунды.

— Молнии стали ближе к нам, — поясняет Рихман.

Кабинет Ломоносова. За окном гроза. Отсветы молний, раскаты грома. На висящем на гвозде парике Ломоносова отдельные волоски, не уложенные в букли, тянутся к железной проволоке.

Извлекаемые Ломоносовым искры достигают уже нескольких дюймов. Это настоящие маленькие молнии ломаной, зигзагообразной формы. И в виде и в треске их чувствуется что-то зловещее.

Ломоносов подставляет под линейку широкую чашу со спиртом. Прикасается к чаше разрядником. От угла линейки в спирт проскакивает искра, спирт вспыхивает.

В дверях испуганная Лизхен.

— Суп... шти остыли! Ради бога, Михель!.. Иоганн, отчего ты его не просишь?

Иоганн роняет карандаш и лепечет дребезжащим тенором:

— Михайло Васильич! Пойдем... пойдем... обедать!

— Пиши! — сердито кричит ему Ломоносов, накрывая чашу металлической крышкой. Иоганн поспешно хватается опять за карандаш.

— Электрическая сила огонь может вызвать, — диктует Ломоносов. — Значит, электричество, равно как со светом, так и с теплотою связано...

Кабинет Рихмана. Все чаще сверкает за окном молния, все сильнее гремит гром. Но с прежним спокойствием отмечает Рихман:

— На тридцать пять градусов отклонилась нитка.

— Две секунды промеж громом и молнией, — вторит ему Соколов. Обернувшись к Рихману, он беспокойно спрашивает. — Не опасно ли вблизи квадранта, Георг Вильгельмыч?

— До сорока пяти градусов ничего, — хладнокровно отвечает тот. И добавляет: — Стань подалее, господин Соколов.

— А вы, господин профессор?

— А я по должности — ближе! — улыбается Рихман. — Как видишь, в наше время даже физик может проявить некоторую храбрость.

За окном вспышка молнии. Рихман близоруко наклоняется к угломеру.

— Тридцать восемь градусов, — говорит он.

Слышатся раскаты грома.

— Полторы секунды, — объявляет Соколов, напряженно глядя на хронометр.

Еще молния, еще удар грома.

— Сорок два градуса.

— Одна секунда!

Ослепительная молния снаружи одновременно с громовым ударом. Почти такая же яркая вспышка внутри комнаты — это огромная искра вылетела из железной линейки. Рихман падает навзничь. Отскакивает и кричит Соколов. Комната наполняется дымом и пылью.

Кабинет Ломоносова. Из линейки вылетела искра не меньше фута длиной, ударив в большой подковообразный магнит, лежащий на краю стола. Вместе с треском комнатного разряда раздался оглушительный удар грома.

— Боже! — стоявшая на пороге жена Ломоносова с криком выбегает за дверь. Иоганн в страхе закрывается платком.

Ломоносов берет в руки магнит, разглядывает. Затем оборачивается с озабоченным лицом к Иоганну.

— Значит, надо от железного прута на крыше провести в землю. — Покачал головой. — Не то этак и дом спалить можно!

Он пробует извлечь еще искру, приближая к линейке разрядник, но все прекратилось, словно последний удар истощил всю грозовую силу. Даже нитка не отклоняется от линейки. Нехотя прекращает Ломоносов опыты.

— Теперь можно и пообедать, — говорит он.

За столом Ломоносов, его жена, свояк Иоганн Цильх и шестилетняя дочь Ломоносовых.

— Папа, отчего гром? — спрашивает девочка. — Мама говорит — не надо спрашивать. Няня говорит — Илюша по небу ездит... Отчего, папа?

Жена испуганно смотрит то на девочку, то на мужа. Ломоносов помедлил, прежде чем схлебнуть с ложки. Он видит: на подоконнике моется кошка.

— Ты кошку гладишь, Леночка?

— Мама не позволяет...

— А все-таки гладишь?

— Да, — признается девочка.

— Погладь сейчас.

Девочка нерешительно вылезает из-за стола и, далеко обойдя мать, подходит к окну. Гладит кошку.

— Ой! — отдергивает руку.

— Ага! — говорит отец. — Это у нее из шерсти искры скачут... Слышала, как трещат? Погладь еще.

— Не хочу... они колются!

— Как ты думаешь, облака похожи на кошек?

Девочка задумчиво глядит на небо, уже расчистившееся от туч, со спокойно плывущими по нему белыми облаками. Но вот она радостно встрепенулась.

— Папа, они пушистые?

— Ленхен, садись за стол! Кушай суп! — не выдержала мать.

Девочка послушно влезает на стул.

— Они пушистые, — прищурясь в окно на небо, говорит Ломоносов, — друг дружку гладят, и оттого искры. Облака больше кошек, значит, от них и искры больше... И трещат громче. Вот тебе гром и молния!

Брат с сестрой переглядываются.

— Папа, — спрашивает девочка, — облака тоже больно царапают?

Ломоносов не успевает ответить. В столовую вбегает Соколов. Он тяжело дышит, не может выговорить ни слова. Кафтан его запорошен штукатуркой, кирпичной пылью.

— Ты что, Соколов? — Ломоносов привстал со стула. — Обидел кто тебя по дороге?

— Михайло Васильич, беда у нас! — вырывается наконец у Соколова. — Георга Вильгельмыча громом зашибло!..

Ломоносов без шляпы бежит по пустынной улице. Соколов едва за ним поспевает.

Дом Рихмана на углу 2-й линии и Большого проспекта на Васильевском острове. Подле дома толпится народ.

Небо безоблачно, но вдали еще слышатся отзвуки уходящей грозы.

В кабинете Рихмана угол печи отбит, дверной косяк расщеплен.

На полу недвижно лежит Рихман. Башмак на левой его ноге разодран. На лбу яркое вишневое пятно. Без очков лицо его кажется удивленным и помолодевшим.

Ломоносов, стоя на коленях перед телом Рихмана, делает искусственное дыхание — прижимает руки его к груди и разводит их в стороны.

В дверь заглядывают посторонние люди, с любопытством и страхом смотря на покойника. Крестясь, шепчутся.

В кресле рыдает жена Рихмана.

Ломоносов больше не пытается оживить друга. Приложив ухо к его груди, он слушает. Нет, не бьется сердце... Целует в губы. Долго с любовью глядит на спокойное лицо. Говорит едва слышно:

— Прощай, Рихман!

Зал в Академии наук. На кафедре Ломоносов. Скорбно и гордо звучит его речь:

— Людей, которые бедственными трудами или исполинской смелостью тайны природы испытать тщатся, не надлежит почитать дерзкими, но — мужественными и великодушными... Посвящаю слово свое о воздушных явлениях, от электрической силы происходящих, незабвенной и вечной памяти покойного профессора Георга Вильгельма Рихмана. — Ломоносов медленно склоняет голову.

Тишина. Среди находящихся в зале академиков мы узнаем Крашенинникова, по лицу которого текут слезы, хмурого Миллера, Теплова с непроницаемым равнодушным лицом и других. Присутствуют и ученики Ломоносова, которые с жадным сочувствием ловят каждое его слово.

Перелистав свои записи, Ломоносов продолжает уже деловито:

— Рассмотрим мы по порядку все электрические явления, в натуре случающиеся: молнии, громовые шары и стрелы, полярные сияния...

В зале недоуменно задвигались, зашептались. Почувствовав недоверие слушателей, Ломоносов упрямо поднимает голову:

— Да, господа, весьма вероятно, что северные сияния, коих еще никогда не могли сыскать причины, также рождаются от электрической силы. — Вызывающе оглядывает зал. — Легко тем умникам, которые выучили наизусть три слова: «Бог так сотворил» и сие дают в ответ вместо всех причин...

Снова движение в зале. Теплов толкает под локоть сидящего рядом с ним Трускотта, тот быстро записывает неосторожные слова Ломоносова о боге и «умниках».

— Мы не будем стоять у порога с боязнью и предубеждением, перешагнуть не смея, — победно продолжает Ломоносов. — Из открытия

электрической силы воссиял такой ныне свет в науке, что, уповаю, никогда не погаснет, а разгоревшись ярче, многие тайны для нас осветит!

Богатый загородный особняк Шувалова. Два лакея — один на крыше, другой в окне второго этажа, — срывают железный прут, проволоку, бутылки, служащие для изоляции, и прочее устройство громовой машины.

В гостиной беседуют два вельможи — Иван Шувалов и Роман Воронцов, брат просвещенного дипломата.

— Я вам скажу, сударь, — ворчливо говорит Воронцов. — Избаловали мы Ломоносова. Что ни придумает — за все хвалим... А он и рад!.. Да и вы хороши, Иван Иванович: заказали себе громовую машину... Долго ли до беды? Профессоров хоть много, да вы-то у нас один... Сломать велите эту машину, близко к ней не подходите!

— Зачем же? — спрашивает Шувалов. — Я не трус...

Мимо окна с крыши летит бутылка, другая, затем, извиваясь змеей, падает железная проволока...

Воронцов подошел к окну, с интересом смотрит. Мимо него пролетает железный прут и еще бутылка. Шувалов сконфужен.

— Ну, и правильно! — одобряет Воронцов. — Без этой проклятой машины и спаться-то будет слаще, вот увидите. Не нам, батенька, натуру испытывать. Да и Ломоносова приструнить надо: для чего умы смущает? После этих опытов ломоносовских все точно взбесились. Я слышал...

В дверях гостиной появляется важный лакей, докладывает:

— Профессор Ломоносов приехал.

— Проси обождать в кабинете, — велит Шувалов.

— Я слышал, — продолжает Воронцов, — в семинарии Невской из-за него чуть не смута. Один семинарист кричит за утренней трапезой: «На планете Марсе да на Венере лучше живут люди. Такого-де вонючего масла им не кладут в кашу. Мол, с меня хватит! Прошусь к Ломоносову в новый университет... али лечу на Венеру!» Его спрашивают: «Как дорогу туда найдешь, дурак?» — «Ломоносов покажет!..» — Воронцов хохочет. — Покажет, а?

Шувалов морщится.

— Экие сказки!

Дверь опять открывается, лакей докладывает:

— Его высокопреосвященство архиепископ Санкт-Петербургский.

Воронцов многозначительно взглядывает на хозяина.

— Проси пожаловать! — отвечает Шувалов.

Они оба встают. В гостиную вплывает, шумя богатой рясой, высокий, видный архиерей Сильвестр Кулябко. Шувалов и Воронцов почтительно подходят под благословение.

— Душевно рады вашему преосвященству! — Шувалов любезно придвигает ему кресло. Архиерей прочно усаживается.

— Радоваться особливо нечему, — говорит он сумрачно. — Я к вам с жалобой, ваше превосходительство.

— На кого? — с живостью спрашивает Воронцов.

— Знаю, что вы ему покровительствуете, Иван Иванович, — продолжает архиепископ, — посему и приехал к вам. Святейший синод подал государыне императрице всеподданнейший доклад: слезно молим сжечь под виселицей его вредные сочинения, а самого передать церковным властям для увещания и исправления.

— Чем исправлять хотите? — сухо спрашивает Шувалов.

— Мало ли, — уклончиво отвечает архиепископ. — К примеру, сослать в Соловецкий монастырь... воду возить!

— Вот это благополезно! — подхватывает Воронцов.

— Что вменяют в вину Ломоносову? — все так же холодно спрашивает Шувалов.

Архиепископ загибает на пальцах:

— Богохульство — раз! Святотатство! В духовный соблазн вводит учащихся юношей...

— Но ведь это одни слова, ваше высокопреосвященство, — прерывает его Шувалов, — а что за ними?

— А за ними то, ваше превосходительство, — отчеканивает архиерей, — что он множественность миров доказывает, а сие ложь и вредность. Утверждает несотворенность мира... а сие — великая злая ложь и вредность. Справедливо говорит советник Теплов: в католической и лютеранской Европе его за такие мысли давно сожгли бы! Пусть профессор Ломоносов благодарит бога, что мы отечески об исправлении его хлопочем... — С гневом. — А он, спасибо вместо, непотребно лает духовенство наше и даже над тайной святого крещения глумиться смеет!

— Где же такое, ваше высокопреосвященство? — хмурится Шувалов. — Я не знаю!

Сильвестр Кулябко вытаскивает из кармана рясы бумагу, надевает очки.

— Вот... пашквильные его стихи, «Гимн бороде» называемые... — Откашлявшись, он читает:

Борода моя драгая,
Жаль, что ты не крещена
И что тела часть срамная
Тем тебе предпочтена!..

Воронцов фыркнул. Архиерей свирепо оглядывается на него. Тот сразу делает постное лицо и сокрушенно качает головой.

Шувалов сидит с непроницаемым видом.

— Благодарю вас, ваше высокопреосвященство, — говорит он после минуты молчания. — Я подумаю обо всем, что вы мне сейчас поведали.

Кабинет Шувалова. Стены сплошь закрыты картинами. На полу стоит необрамленный портрет, который можно принять за живого хозяина. Впечатление это усиливает стоящий рядом каминный экран в виде вырезной картины: мальчик-калмычонок. На полу еще несколько картин. Одна изображает молодую женщину, на голову которой купидон возлагает зеленый венок.

По этой изысканной комнате, где все говорит об изящном искусстве, о тонкой душе хозяина, нетерпеливо шагает Ломоносов.

Входит Шувалов, оживленный, приветливо улыбающийся, с листом золотообрезной бумаги в одной руке, с собачонкой в другой.

— Прошу прощения, Михайло Васильевич! Посетители с самого утра... — доверительно говорит он, усаживая гостя и садясь сам. Их разделяет столик на тонких золоченых ножках. Шувалов кладет на него свернутый в трубку лист.

— Всю ночь читал ваш устав, Михайло Васильевич! Много вы на него труда положили! Какие профессоры, какие науки, в каком порядке их изучать надо, сколько часов на каждую... Все есть! — Шувалов чарующе улыбается. — Даже мне захотелось учиться!

Ломоносов слегка улыбнулся этой милой шутке. Шувалов с чувством заканчивает.

— Не раз и не два спасибо вам наши дворяне скажут!

Ломоносов насторожился, лицо его сразу стало серьезным.

— Отчего дворяне только?

— Голубчик, а кто же иначе? — простодушно спрашивает Шувалов.

— Все... как у меня в уставе написано!

— Да куда девать потом этих всех? — недоумевает Шувалов.

— Разве мало у нас в государстве дела? — горячо объясняет ему Ломоносов. — Везде нужны люди знающие. Горное дело, фабрики, медицина, архитектура, правосудие... языков знание, земледельчество, коммерчество и сообщение с Востоком... — он берет со стола несколько переплетенных в кожу книг. — Вот не выучили бы солдатского сына Степана Крашенинникова, до сей поры не узнали бы ничего о земле Камчатке... а Степан вон о ней написал сколько!

— Голубчик! — вкрадчиво говорит Шувалов, положив руку в кружевном манжете на колено Ломоносову и ясным взором глядя ему в глаза. — Несовместная вольность! Не дозволит Сенат принимать в университет из простого звания. Я уж почел за лучшее в уставе сам вычеркнуть...

Лицо Ломоносова наливается кровью. Он встает с кресла. Рука Шувалова, соскользнув с его колена, нерешительно делает попытку удержать гостя.

— Не смею более затруднять ваше превосходительство своей мужицкой персоной! — говорит Ломоносов.

Шувалов искренно удивлен.

— Михайло Васильевич, друг мой! Чего ты так взбеленился?

— Так ведь вы же... ваше превосходительство, — с усилием отвечает Ломоносов, — обошлись с народом нашим... как Миллер! Тот в своей истории пишет: несвойственны, мол, народу русскому ни подвиги, ни науки... И вы тоже: для чего ему университет?

— Я вижу, ты поссориться хочешь! — раздосадованно встает Шувалов. — Смотри, я на тебя обижусь!

— Эх, ваше превосходительство! — с горечью восклицает Ломоносов. — Что вы на меня, а я на вас в обиде, дело это пустое. Двоим поссориться и помириться можно. А вот то, что вы весь наш народ обидели... а я за него заступиться не в силах... это нам не забудется!

Шувалова задела за живое такая резкая отповедь.

— Что ж, — медленно говорит он, — может скоро... я даже за тебя не смогу заступиться. Слышал, враги твои... хотят от Академии тебя отставить...

Ломоносов на секунду задумался.

— Меня, ваше превосходительство... от Академии? — переспрашивает он. Усмехнувшись, говорит уверенно и просто: — Поздно! В крайности, могут теперь Академию от меня отставить... — Поклонился и вышел.

Шувалов, заметно расстроенный, возвращается к столику. Протягивает руку взять устав, а его нет на столике. Неужто унес Ломоносов? Под креслом собачонка шелестит бумагой.

Он нагибается, сердито шлепает ее, берет с пола свернутый в трубку лист, бережно расправляет.

Свернув с большака, по травянистым колеям пробираются дрожки. На них Ломоносов, грустный, задумчивый. Заметив у себя на дорожном кафтане кузнечика, он кладет его на ладонь, разглядывает эти крепкие голенастые ноги, бесстрашные выпуклые глаза и тихонько начинает говорить с ним своими стихами:

Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,
Но в самой истине ты перед нами царь...
Ты ангел во плоти... иль лучше, ты бесплотен,
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен:
Что видишь, всё твое, везде в своем дому,
Не просишь ни о чем, не должен никому...

Лошадь останавливается, щиплет траву. С грустной улыбкой повторяет Ломоносов последнюю строчку, вкладывая в нее хорошо знакомое ему значение:

— Не просишь ни о чем, не должен никому!

Отпустил кузнечика в мураву. Оглянулся, чтобы еще раз увидеть, — да разве увидишь!

Поглядел на небо, затягивающееся тучами, подхлестнул лошадь.

Издалека слышны звуки скрипки, флейты и клавесина. Подъехав ближе, Ломоносов видит на веранде дачи музицирующее семейство Теплова: сам Теплов играет на флейте, одна дочь — на скрипке, другая — на клавесине. Ломоносов слушает, не сходя с дрожек. Его заметили. Музыка оборвалась. Теплов спускается с веранды, идет навстречу. Он удивлен этим неожиданным посещением, но делает приветливое лицо.

— Редкий гость, редкий!

В саду беседка — точная копия Эйлеровской, которая, видимо, произвела на Теплова неизгладимое впечатление. Беседка обвита плющом и диким виноградом. Стол для работы. В легких плетеных креслах сидят Теплов и Ломоносов. Кресло трещит под беспокойным гостем.

— Не затем я сегодня приехал к вам, чтобы спорить и горячиться, — говорит Ломоносов, — а вот опять приходится... Вы спрашиваете, для чего нам бессословный университет. Я вас тоже спрошу, Григорий Николаевич... — Он наклоняется к Теплову. — Извините меня, вы чей сын будете? Истопника из новгородского архиерейского дома... иль ненароком от самого архиерея родились? А может, от кого и еще выше?..

Теплов натянуто улыбается.

— У архиереев детей не бывает, Михайло Васильевич! Да к чему вы о том?

— А к тому, — горячо отвечает Ломоносов, — что уж нам-то с вами не грех озаботиться о таких же незнатных людях: как пробиться им из тьмы к свету... — с надеждой смотрит он на своего собеседника — не расшевелил ли в нем живые чувства, не отзовется ли новоявленный вельможа на эти искренние слова.

Теплов, помолчав, сухо спрашивает, как бы совсем о другом:

— Господин Тауберт мне сказал, что вы предложили адъюнкту Поповскому не ставиться в доктора за границей, а получить ученое звание дома, при нашем академическом университете. Верно это?

— Верно, — говорит Ломоносов. — Вы не согласны?

— Не завидую я Поповскому, — насмешливо замечает Теплов. — Кто его почитать будет, если он звание дома получит?

— Слово в слово мне так сказал и Тауберт, — глухо отвечает Ломоносов.

— Вот видите! — отвернув голову от докучного гостя, Теплов прислушивается к музыке: дочери продолжают без него играть на веранде. А в Ломоносове начинает закипать раздражение.

— Так неужто для вас пример этот зять Шумахеровский? Он лишь встретит собаку на улице, которая на меня лает, тотчас готов эту бестию повесить себе на шею и целовать под хвост...

Теплов побледнел.

— Вы хотите меня сравнить... с собакой?

— Я к собакам не езжу, знакомств с ними не веду, — отрезает Ломоносов. — Тауберт для меня чужак, наемник, а вы, Григорий Николаевич, — человек близкого мне простого роду... и столь равнодушны... Вот что мне всего горше! Еще вам есть время обратиться на правую сторону. Я приехал к вам в той надежде, что иногда примечал в вас добрую заботу о просвещении российском.

— Милостивый государь! — гневно выпрямляется Теплов. — Я от вас в похвале не нуждаюсь. Откуда вы забрали право так со мной разговаривать?

— Ваше высокородие! — гордо отвечает Ломоносов. — Я за общую пользу, за утверждение наук в отечестве против отца родного восстать за грех не ставлю!

— Мне до того что за дело? — заносчиво, тонким голосом говорит Теплов. — О пользе отечества предоставьте тем заботиться, кто на это волей государыни нашей всемилостивейшей поставлен. Уж как-нибудь без советов ваших они обойдутся!..

Ломоносов с грустной усмешкой смотрит на разгневанного царедворца. Говорит тихо, точно сам себе:

— Да, надолго, видать, они засели... Вытерпеть от них придется полную чашу.

— Я тоже так думаю! — отвечает Теплов, плохо уже соображая от злости.

В беседку вбегает одна из дочерей Теплова.

— Папа! — обращается она к отцу. — Что же ты не зовешь Михайлу Васильевича на музыку?

— В следующий раз, — говорит Ломоносов, вставая и кланяясь девушке. — Когда подучусь под чужую дудку плясать.

Он выходит из беседки.

Дочь вопросительно глядит на отца. Тот сердито отвернулся.

Ломоносов едет на дрожках по городской набережной. На берегу продают глиняную посуду, выгруженную из большой лодки. За углом, в переулке, тоже чем-то торгуют. И вдруг запели два или три мужских голоса:

Вещает ложь язык врагов,
Десница их сильна враждою,
Уста обильны суетою,
Скрывают в сердце злобный ков...

Ломоносов остановил лошадь, слушает — это псалом Давида, который он перевел много лет назад под арестом. Слепцы качаются в такт словам, в лежащие перед ними шапки падают медяки.

Избавь меня от хищных рук
И от чужих народов власти.
Их речь полна тщеты, напасти,
Рука их в нас наводит лук...

Стемнело. На аспидно-черной Неве барашки. Ветер несет по дороге пыль, закручивая ее в воронки. Прохожие крестятся, боязливо поглядывая на небо. Слепцы поют густыми грозными голосами:

Счастлива жизнь моих врагов!
Но те светлее веселятся,
Ни бурь, ни громов не боятся,
Которым Вышний сам покров...

Домашние покои императрицы. Вечер. Елизавета Петровна и Шувалов одни. На столике, под рукой Елизаветы, деловые бумаги. Она то отодвинет их с обычным отвращением к делам, то снова придвинет досадливо.

— Больно часто его прощать приходится! — после паузы хмуро замечает Елизавета.

Шувалов разводит руками.

— Поэт, ваше величество! Любимец муз! — Улыбается тонко. — Любимые дети больше других шалят!..

Елизавета усмехнулась.

— Одни ли дети? — Она пытливо приглядывается к Шувалову. — Ты что-то бледен, Ваня! Замучился, видно, с университетом этим...

Шувалов вздохнул и скромно потупился.

— Да ведь все, государыня, самому предусмотреть надо — сколько профессоров, какие науки, в каком порядке их изучать...

— Умница ты у меня! — с уважением оглядывает его Елизавета. И вдруг говорит жестко. — А ты прикажи... любимцу: пускай помогает больше!

— Если велишь... — Шувалов склоняется к ее руке, — не трогать его Синоду...

Елизавета отняла руку. Перекрестилась, взглянув на киот с иконами и теплящимися возле них лампадками.

— Возьму грех на себя... Но ежели! — Она погрозила все той же рукой. — Ежели что еще, не помилую! — Помолчав. — Да пусть не очень Миллера когтит в Академии. Ко мне же прибегут жаловаться...—Вспомнив и опять огорчившись. — Нет, но ведь что придумал Миллер: в России русских хаять! Ровно не знает, что я больше жизни люблю народ наш русский... — Она простодушно и звонко расхохоталась, сразу помолодев и похорошев от смеха. — И пуще смерти подчас боюсь! Верно? Как ты своего Ломоносова...

Шувалов смущенно смеется и нежно целует ей руку, которую она больше не отнимает.

В конференц-зале, где судили когда-то Ломоносова, за тем же круглым большим столом сидят академики. Мы опять узнаем Миллера, Винсгейма, Шумахера, Теплова. Но теперь среди них — Крашенинников. Тредиаковский, Попов, Браун...

Ломоносов стоя произносит речь:

— Мы терпеливо выслушали профессора Миллера и его сторонников, которые представляют Россию столь беспомощным народом, каким еще ни один народ не представлен. На каждой странице Миллеровой истории русских бьют, грабят и побеждают. Даже самое имя россы взял Миллер под сомнение и считает происходящим от скандинавов. Курьеза ради отмечу, что даже родные мне Холмогоры Миллер вывел из слова Гольмгардия, коим шведы его называли. Ежели я хотел бы по примеру Миллера перебрасывать литеры как зернь, то я, право, сказал бы шведам, что они столицу свою неправедно Стокгольм называют, но должно им звать оную... Стекольной!

Общий смех. Миллер сидит багровый, яростно сжимая рукоятку тяжелой трости. Теплов, сердито покосившись на смеющихся, хочет вмешаться, но Шумахер, заметив это, тихонько шепчет ему что-то. Оба встают, идут к двери. В это время Миллер, наконец, не выдержал, вскочил и ударил палкой по столу.

— Господин Ломоносов, как видно, намерен свергать все испытанные авторитеты! — кричит он. — Но я не позволю... я никому не позволю надо мной насмехаться!

Ломоносов легонько постучал карандашиком, и Миллер сразу умолк.

— А мы не позволим, — спокойно говорит Ломоносов, — никому не позволим насмехаться над нашей историей...

Теплов и Шумахер вышли из зала в соседнюю комнату.

— Не кажется ли вам, Григорий Николаевич, — спрашивает Шумахер Теплова, — что профессор Миллер... несколько неосторожен в своем сочинении? Пусть доказывает варяжское происхождение русской нации.

но уж зато отметь храбрость, другие добрые качества... А сомневаешься — держи про себя, как говаривали мудрые римляне...

— Да, — говорит тот задумчиво, — Ломоносов отыскал в истории Миллера самое уязвимое место.

— Вот, вот, — живо соглашается Шумахер. — А если к тому же принять во внимание... национальную ревность государыни императрицы Елизаветы Петровны...

В конференц-зале Ломоносов заканчивает свою речь.

— Народ, — говорит он, — который в неимоверных трудностях не расточился, такой народ далеко шагнуть может: в науках, в художествах, в индустриях... во всем преуспеет!

Он обращается к каждому академику в отдельности.

— Вы согласны со мною, господин профессор Крашенинников?

— Согласен! — горячо отвечает тот. — Мне всего больнее, что профессор Миллер в Сибирской экспедиции близко видел народ наш и при мне не раз отдавал ему должное... — Оборачиваясь к Миллеру. — Откуда ж нынешние заблуждения ваши, Герард Фридрихович?

Миллер угрюмо молчит. Ломоносов, выждав немного, обращается к Тредиаковскому:

— А вы согласны с нами, господин профессор Тредиаковский?

— Вполне согласен и одобряю, — отвечает тот.

— А вы, господин профессор Браун?

— Согласен.

— Господин профессор Попов?

— Согласен.

— А вы, господин асессор академии? — Ломоносов смотрит на Теплова, вернувшегося в зал вместе с Шумахером.

— Согласен, — сухо отвечает Теплов.

Шумахер одобрительно кивает.

— Согласны... И мы согласны, — слышатся после этого голоса других академиков-немцев.

Ломоносов с удовлетворением наклоняет голову.

— Значит, на том и покончим дискуссию. Уповаю всем сердцем, что наш коллега профессор Миллер свои промашки на досуге рассмотрит и нашу правоту откровенно признает.

— Никогда! — заявляет Миллер. Он снова порывается замахнуться палкой и снова обмякает, заметив предупредительно поднятый Ломоносовым карандашик.

Большое празднество у Шувалова в его загородном саду.

У круглого пруда, по ту сторону которого играет хор роговой музыки, хозяин и гости любуются живыми картинами. На плоту, украшенном пальмами, лавровыми гирляндами и венками, медленно проплывают символические фигуры с надписями под ними по краям плота: «Что есть наука? — Познание истины — Просвещение разума — Похвала юности — Старости подпора — Строительница градов — Полков крепость». Эти фигуры, представляющие собой различные науки, искусства, ремесла, изображают крепостные девушки, одни в античных туниках, другие в старинных русских нарядах с кокошниками. Вот они подняли над головой руки, запели под музыку:

Горы злато изливают,
К нам сокровища текут,
Степь народы покрывают,
Где снега во век не тают,
Там науки процветают,
Разны там плоды растут!

Гости аплодируют. Шувалов смеется, довольный своей затеей. Замечает приближающегося вместе с женой Ломоносова, идет ему навстречу.

— Победитель варягов, наконец-то! — ласково приветствует он своего ученого друга. Любезно кланяется его жене, та низко перед ним приседает.

— Небось не догадываешься, Михайло Васильевич, — продолжает Шувалов, — какой тебя ждет подарок?

Ломоносов отдает общий поклон.

— Смею догадываться, Иван Иванович, — оживленно говорит он. — Неужто дозволено обучаться в Москве всем сословиям? — он с радостным волнением глядит на Шувалова.

Тот смеясь машет на него кружевным платком.

— Бог с тобой, Михайло Васильевич, ты все о том же! Ну, нет, подарок для тебя куда драгоценнейший! — Дружески полуобняв Ломоносова, обращается к столпившимся вокруг гостям: — Господа! Когда бы меня спросили: где, в чем Ломоносов выше — в науках, в художествах или в индустриях? — я бы ответил: гений творит, где хочет! — Гул восхищения шуваловским афоризмом. Шувалов и сам воодушевлен сказанным. — Недавно Михайло Васильевич поразил нас новыми мореходными приборами... А вот уже радуют наше зрение его превосходнейшие мозаики! Теперь испытует он земное недро, причины трясения земли ищет. А завтра... завтра на полюс путь измышлять хочет! Так ведь, Михайло Васильевич?

Ломоносов не отвечает, он грустен, но Шувалов, увлекшись своей речью, не видит этого.

— Наипаче всего в стихотворстве заслуги твои замечены! — очень значительно говорит Шувалов. Он изящно-величаво протягивает руку и берет с подноса, который услужливо перед ним держат, золотую, блистающую бриллиантами табакерку. — Поздравляю тебя с монаршей милостью! — с этими словами он вручает Ломоносову табакерку и снова растроганно его полуобнимает.

Ломоносов сдержанно кланяется. Все обступают его. Шувалов с благосклонной улыбкой отходит в сторону, чтобы не мешать гостям поздравить счастливца. Среди толпы мы видим Теплова с кривой усмешкой, одряхлевшего Шумахера. Где-то позади мелькнул уральский заводчик.

Один за другим подходят к Ломоносову шуваловские гости. Сначала самый знатный из них — Михаил Воронцов, вице-канцлер.

— Примите искреннее мое поздравление, Михайло Васильевич!

Ломоносов опять принужденно кланяется. Подходят другие, попроще; слышатся возгласы:

— Счастливчик сегодня ты!

— От всей души... дай, поцелую!

Бросив опытный взгляд на табакерку, которую Ломоносов продолжает держать в руке.

— Ого, с брульянтами!

— В рубашке, в рубашке родился!

— Дай вам бог, господин Ломоносов, и дальше...

Ломоносов молчит и только сдержанно кланяется. Жена его сияет радостью, гордясь за мужа. Другие же начали замечать его мрачность и нелюдимость. Толпа поздравителей уменьшается. Поодаль слышатся уже отнюдь не лестные для Ломоносова речи.

— Ишь, надулся, индюк! — говорит кто-то.

Другой сокрушенно качает головой.

— Господа, а вы слышали хоть одно благодарное слово государыне?

— Мужик мужиком и останется! — изрекает Роман Воронцов, старший брат дипломата. — Я всегда говорил: недопустимый он человек!

Беззубый Шумахер таинственно шамкает.

— А я мыслю, это вовсе ему не в милость.

— А во что же? — удивленно спрашивает Роман Воронцов.

— Разве вы не заметили, как его превосходительство пресекли, когда профессор Ломоносов заговорил об университете?

— Верно! — Роман Воронцов с живейшим интересом слушает, что шепчет ему Шумахер. — Так его! — хлопнув рукой о колено, хохочет Воронцов и затем с уважением глядит на Шумахера. — Ах, шут те дери, я бы не догадался!..

На пруду вновь заиграла музыка, все двинулись туда. Ломоносов стоит как вкопанный, угрюмо уставясь в землю.

— Михель, — озабоченно говорит жена Ломоносова, — теперь тебе надо учиться нюхать табак, чтобы не обижать государыню... Ах, Михель, нам выпало сегодня такое счастье, такая радость!..

Наконец она замечает его состояние. Спрашивает с тревогой:

— Что с тобой, ты такой бледный! Михель, ты болен?

— Ты ничего не поняла! — с ожесточением говорит Ломоносов. — Да от меня откупились, глупая! — Разжав кулак, он с ненавистью смотрит на табакерку. — Золотую черепушку в зубы... и пошел прочь со своим университетом!

В это время к нему подоспел заводчик. Он в роскошном кафтане с красным запудренным лицом.

— С тебя приходится, Михайло Васильич! — отдуваясь весело говорит он.

— Я тебе ничего не должен, Прокоп Андреич! — холодно отвечает Ломоносов.

— Говорю, приходится... по случаю царской милости! — напористо продолжает заводчик. — С десяток, не меньше, металлургов да химиков! Слыхал, получили мы с графом Шуваловым Пётрой Иванычем Гороблагодатские рудники на Урале? — Понизив голос, почти с умилением. — Вот человек — все у него в руках! Откупа соляные! Промысла моржовые и тюленьи... Мало того, что первейший государственный муж, конференц-министр и генерал-фельдмаршал! Так ведь он еще, волчья сыть, со всей Архангелогородской губернии мачтовые леса сводит! — С восторгом. — А теперь вот заводы! — Он кладет руку на плечо Ломоносову.—На тебя надёжа! Давай нам ученых помощников!

Ломоносов таким резким движением скидывает его руку, что у самого трещит кафтан подмышкой.

— Ты что, не слышал? В университет никого, кроме столбовых дворян, пускать не станут! Додумались в Сенате! Какие тут к шуту помощники? Откуда? Ну?!.

— Полегче, Михайло Васильич... полегче! — бормочет заводчик.

— Химиков, говоришь, тебе? Металлургов? — издевается Ломоносов. Он вдруг открывает со звоном и подносит к самому лицу заводчика драгоценную царицыну табакерку. — А понюшку табаку вместо того не хочешь?

Заводчик невольно отпрянул от Ломоносова.

— Да ты, сударь, бешеный какой-то сегодня, — багровеет он и, повернувшись, уходит.

— Идем домой! — Ломоносов решительно берет жену под руку. Та умоляюще к нему обернулась.

— Михель, нельзя! Нельзя тебе покидать праздник!

У входа в одну из беседок стоит, вертя игральные карты в руках, Петр Иванович Шувалов, внимательно слушая то, что ему говорит заводчик. Лицо у заводчика в красных пятнах, пудра стерлась.

— У меня, ваше сиятельство, сердце захолонуло! Разве можно, Пётра Иваныч, такое! — негодующе заканчивает он.

Петр Иванович хмуро кивает и, ничего не ответив своему компаньону, входит в беседку. Там, за столом, ожидают его трое партнеров. Сев в кресло и бросив карты на стол, он обводит партнеров маленькими хищными глазками.

— Слышал я, господа сенаторы, — говорит он, — что, мол, ваши сыновья и племянники очень вдруг восхотели учиться химии! Так и рвутся стоять у домен, в вонючих лабораториях купороситься! Верно это?

Сенаторы растерянно переглядываются. Замечают, что на пороге беседки остановился Иван Иванович, обходивший с группой гостей свой сад.

Петр Иванович покосился на брата.

— Верно, верно! — саркастически продолжает он. — Не зря же ты, братец, толковал в Сенате, чтобы в университет, в гимназию одних дворянских детей пускали! Распрекрасно! Только кто ж потом, судари, на заводы... на наши с вами рудники поедет? Этак мы, не успев похозяйничать, опять в ножки немцам да англичанам повалимся!

Сенаторы снова многозначительно переглядываются. Иван Иванович, пожав плечами, усиленно нюхает табак, чтобы скрыть смущение. Петр Иванович, с ласковой укоризной взглянув на брата, берет в руки карты и говорит добродушно:

— Ох уж эти мне меценаты! Вот не досмотри за ними... — Обводит партнеров зорким взглядом. — Так как порешите, сенаторы?

На пруду играет музыка. Толпятся на берегу гости. Лакеи разносят фрукты, прохладительное питье. Один с поклоном остановился возле четы Ломоносовых. Лизхен робко взглядывает на мужа. Заметив ее взгляд, Ломоносов с усилием улыбается, берет с подноса мороженое, передает жене. Она благодарно смотрит на него.

Неподалеку слышится деланно оживленное восклицание:

— Ну, Михайло Васильич, пляши!

Ломоносов обернулся к незаметно подошедшему Ивану Ивановичу Шувалову.

— Сегодня тебе благоволит фортуна! — продолжает Шувалов. — Знаешь, решил я по-твоему повернуть в Москве...

Ломоносов затаил дыхание. Шувалов снисходительно договаривает:

— Пускай обучаются из всех неподатных сословий... — Он благосклонно улыбается, видя отразившуюся на лице Ломоносова радость. Взгляд его падает на стоящего среди других гостей Романа Воронцова, который присутствовал только что при его беседе с Петром Ивановичем. Иван Иванович с легким неудовольствием отворачивается от Воронцова.

— Твоя взяла, Михайло Васильевич! Радуйся!

Взволнованный Ломоносов шагнул к нему, говоря с чувством:

— Радуюсь! И не я один, ваше превосходительство... Все, кто в новом университете приобщится к доброй учености, делом отблагодарят отечество!

— Делом, как же! — негромко, как бы про себя, замечает Роман Воронцов. Взгляд его падает на лопнувший у плеча сзади кафтан Ломоносова — разорвал давеча, вырываясь от заводчика. — Это что у тебя, Михайло Васильич? — ехидно спрашивает Воронцов, нагнувшись к прорехе.— Должно, ученость проглядывает?

— Нет, глупость заглядывает! — живо отвечает Ломоносов.

Все смеются и аплодируют его находчивости. Воронцов сердито озирается.

— А чего ж ты стоишь столбом? — вдруг обращается он опять к Ломоносову. — Раз его превосходительство велит... пляши! — Он махнул рукой музыкантам. — Эй, плясовую!

Музыканты послушно заиграли какой-то бойкий танец.

Гости охотно приняли участие в новой шутке. Со всех сторон слышится:

— Нет уж, теперь пляши, Михайло Васильевич!

— Пляши, профессор!

— Потешь гостей... хозяина!

Улыбка на лице Ломоносова исчезает. Быстро оглядевшись по сторонам, он видит насмешливые, самодовольные, злорадно ухмыляющиеся физиономии — гости явно предвкушают удовольствие от неожиданного развлечения.

Оказавшийся рядом с Ломоносовым заводчик, хорошо знающий его вспыльчивость, беспокойно дергает его за рукав:

— Михайло Васильич, ну их! Спляши... чего там!

— Михель! Уйдем домой... Михель! — умоляюще шепчет перепуганная жена.

— Дайте ему вина, что ли! — кричит разошедшийся Роман Воронцов. — Эй, шибче! — оборачивается он к музыкантам.

Гости начинают хлопать в ладоши в такт музыке.

— Пляши, пляши, стихотворец!

Шувалов, поняв, наконец, что происходит что-то неладное, хочет прекратить неудачную шутку. Он машет рукой музыкантам, те смолкают. Но уже поздно: сжав кулаки, с исказившимся от гнева лицом, тяжело дыша, Ломоносов обращается к нему с неслыханно дерзкими словами.

— Ваше превосходительство! — говорит он среди наступившей тишины негромким, слегка хрипловатым от внутреннего напряжения голосом. — Я не только у знатных господ... или у каких земных владетелей... но даже у самого господа бога шутом быть не желаю!

Пауза. Гости замерли. Ломоносов не сводит тяжелого взгляда с Шувалова, который в досаде, в смятении кусает губы.

В напряженном безмолвии раздается чей-то взволнованный возглас:

— Государыня императрица пожаловали!

В дальнем конце аллеи показывается Елизавета Петровна со свитой. Шувалов и гости спешат ей навстречу.

Ломоносов остается вдвоем с женой, в страхе цепляющейся за его локоть. Секунду он смотрит туда, куда сейчас устремились все, затем круто сворачивает в боковую аллею, увлекая жену за собой.

Мимо подстриженных на французский манер деревьев, мимо статуй богинь и нимф, мимо беломраморных скамей, беседок, мимо фонтанов, широких бассейнов с белыми и черными лебедями решительными, широкими шагами идет к садовым воротам, к выходу из шуваловского парка Ломоносов. Жена едва за ним поспевает.

А там, у дворца, музыка играет торжественный туш царице.

Зимний вечер. Гремит музыка, взлетают ракеты. Горят смоляные бочки, дымное пламя далеко освещает заполненную народом улицу. Все любуются ярко освещенным внутри и снаружи домом, на крыше которого укреплен большой транспарант с изображением сановитой женщины, водружающей обелиск У подножия обелиска — пухлые младенцы, упражняющиеся в науках. Один из них выводит на свитке имя Шувалова.

Голоса на улице:

— Ишь камень какой волокет! И не охнет!

— Поди, сама царица?

— Она, матушка!..

— Это Минерва, богиня мудрости, — объясняет старичок в очках. — Древняя покровительница наук, искусств и ремесел.

В толпе много юношей, молча, с жадностью глядящих на освещенные окна.

— Вы что, молодые люди, учиться здесь станете?

— Да, господин, очень бы я хотел здесь учиться, — застенчиво отвечает один из них.

— Что ж, — говорит хорошо одетый барин, — вам это нынче... отчасти можно. Не крепостной? — строго оглядел он юношу.

— Мещане мы... с Яузы, — отвечает тот.

— Можно, — благодушно кивает барин.

— Антиресно, — осведомляется какой-то купец, — кто этот нивирситет придумал?

— Как кто? Ломоносов! — говорит другой купец, пограмотнее. — Он сейчас во-он в той зале вместе с боярством празднует...

— Амурчик, амурчик-то какой миленький! — восхищается девушка ярко освещенным транспарантом. — Чего он пишет?

— Шувалова имя пишет, куратора университетского, — объясняет все знающий старичок.

— Да что еще за куратор такой, прости господи?

— Попечитель университета.

— Попечителей, покровителей, радетелей всяких! — басит купец. — Ну, братцы, не пропадет дело!

Взлетают новые потешные огни и шутихи. Огненное колесо начинает крутиться над крышей. Музыка гремит с новой силой.

Триумфальная лестница, ведущая в верхний зал, залита ярким светом. По обеим сторонам ее выстроились шпалерами гости. Мужчины — с бокалами в руках, дамы — с цветами.

По ступеням медленно поднимается со счастливым лицом Шувалов. Дамы осыпают его цветами. Мужчины еще выше поднимают бокалы с шипучим. Общий шум. Музыка. Здоровенный бас покрывает все звуки:

— Куратору нашего Московского университета слава!

— Слава! Виват!

Музыка играет туш. Шувалов кланяется на обе стороны.

На тонких дрожащих ножках пробирается к нему с бокалом в руке старичок в орденской ленте.

— Солнышко вы наше, Иван Иванович! Москву осветили... Дозвольте... — расплескивая вино, он целует Шувалова в плечико.

— Эк его разобрало! — досадливо шепчет один из гостей соседу, и мы узнаем в нем уральского заводчика. — Небось истинного-то основателя и не позвали в Москву на открытие!

Сосед с недоумением к нему обернулся.

— Да, да! — настойчиво повторяет заводчик. — Михайлу Васильича Ломоносова, гордость нашу... не допустили!

Снова кто-то провозглашает:

— Слава покровителю наук! Основателю университета, его превосходительству Ивану Ивановичу Шувалову слава!

Все с восторгом кричат:

— Виват! Слава!

Музыка играет туш. Наверху, за окнами, взлетают ракеты.

Звучит прощальная, но веселая песня:

Прощай, город Петербурх,
Тесен стал в тебе наш дух,
Оставляем мы тоску,
Отъезжаем мы в Москву...

В обычно темноватой химической лаборатории Ломоносова зажжены сегодня многочисленные свечи — на столах, на печах, на сводчатых стенах.

Помещение украшено гирляндами из еловых веток. Сдвинут в сторону длинный стол с остатками праздничной снеди. Десятка два учеников Ломоносова — среди них Барсов, Поповский, Дементьев — сидят на скамейках, на табуретках, примостились подле лабораторных печей на краю помоста. С увлечением поют:

Прощай, Мойка и Фонтанка
И Мокруша-бесталанка,
Прости, мать Нева-река,
Течешь быстро глубока,
С кораблями биржа главна
И Балтийско море славно.
По волнам твоим гуляли,
Много штурмов мы видали
Повторим мы Петербург
И поедем в Москву вдруг...

Песня все убыстряется.

Мы приедем во Тверскую,
Скажем всякий, не тоскуя:
Здравствуй, батюшка Арбат,
Разве ты гостям не рад?
Здравствуй, Пятницка с Мясницкой,
Здравствуй, Сретенка с Никитской...
Здравствуй, батюшка Пролом,
Эх, с посольским со двором!

Кто-то не выдерживает и пускается в пляс. Все начинают хлопать в ладоши в такт пляске. Барсов запевает песню-скороговорку:

Ходи, песня, ходи, печь,
Хозяину негде лечь!

Все подхватывают буйными голосами:

Ай, дяденька, дяденька,
Бестолковый дяденька!

Шестеро, вскочив с лавки, поднимают ее высоко на воздух вместе с сидящим на ней Ломоносовым. Неистово поют и пляшут, не чувствуя тяжести. Ломоносов, смеясь, держится за их плечи.

Ты возьми свою дугу
и потешь мою нужду-..

Василий Дементьев пошел вокруг одной из печей вприсядку.

Ходи, лавка, ходи, печь...

Дементьев выводит высоким тенором:

А-ка-де-мику негде лечь!

Ломоносов прыгает с лавки и вместе со всеми поет и пляшет.

Ходи, песня, ходи, печь,
Академику не-ко-гда лечь!..

Молодые люди продолжают петь и плясать, а Ломоносов подходит к сидящему в стороне Крашенинникову.

— Степан, ты чего нос повесил?

— Простить не могу! — неожиданно говорит Крашенинников. — Помирать буду, вспомню...

— О чем ты? — удивляется Ломоносов.

— Все о том! Не позвали тебя на открытие... Тебя забыли! — С горечью. — А ты... веселишься!

Ломоносов на секунду нахмурился, но в глазах уже скачут насмешливые искорки:

— Забыли, говоришь? Не-т, не забыли! Всю жизнь не забывают меня шпынять: мол, ты мужик, помни! — Он гневно сверкнул глазами. — Да, мужик! Помню. И горжусь, и веселюсь этим!.. Ты кто? — вдруг обращается он к Крашенинникову.

— Солдатский сын, — твердо отвечает тот, догадываясь, куда гнет Ломоносов.

— А они? — Ломоносов показывает на притихших учеников, которые собрались вокруг, слушают. И сам же отвечает. — Тоже солдат, дьячков, прочих таких людей дети... Ты смотри! — говорит он как бы удивленно. — Эва сколько мы с тобой мужицких сынов на профессоров выучили! — Молодые люди оживленно задвигались и снова затихли. — Уж в Москву других обучать едут! Университет-то открыт! — Он возбужденно трясет Крашенинникова за плечи; тот, зараженный его волнением, привстает, покашливая, и опять садится. — Открыт! Слышишь, Степан? Вот это радость всему народу! Вот это веселье! А ты говоришь — не позвали... Да черт с ними! — Махнув рукой, он оборачивается к обступившим его ученикам и строго спрашивает:

— Адъюнкт математики Московского университета Антон Барсов, поведай, о чем в Москве первым делом скажешь своим студентам.

Барсов окидывает всех взглядом горячих черных глаз.

— Я скажу... что учатся не ради самих наук... и не для корысти. Скажу, что науки в нас пробуждают рвение — трудиться на пользу отечеству! Что просвещение призвано сделать жизнь человеку краше...

Ломоносов одобрительно кивает.

— Химии магистр Василий Дементьев, твое слово.

Василий шагнул вперед, низко кланяется печам и полкам.

— Спасибо матушке химии! Немало я перебил посуды этой... с веществами покуралесил! Зато твердо помню...

— Речь! — кричат ему товарищи. — Речь в Москве!

— Там не до речей будет! — Василий гордо выпрямляется. — Клянусь учинить в Москве такую лабораторию... на которую молиться захочется!

— С колокольней, что ли? — под общий смех заключает Ломоносов. — Профессор элоквенции Николай Поповский, — зычно провозглашает он.

Водворяется тишина.

Поповский вскакивает на помост и напряженным голосом объявляет:

— Стихи в честь истинного основателя университета!

Сегодня я пою преславного витию,
Что чистый слог стихов и прозы ввел в Россию.
Что в Риме Цицерон и что Вергилий был,
То он один в своем понятии вместил.
Открыл натуры храм богатым словом россов —
Пример их остроты в науках Ломоносов!..

Ломоносов сердито прерывает чтение Поповского и произносит собственные стихи.

Хотя вслед иду Вергилию, Гомеру,
Не нахожу и в них довольного примеру.
Не вымышленных петь намерен я богов,
Но истинны дела...

Усмехнувшись, он обводит взглядом жадно слушающую его молодежь. Широко вздыхает всей грудью.

— А дел перед нами уйма! Одни муза моя опережает, за другими не поспевает... Эх, ребятки! — задушевно говорит он. — Завидую я вам. Тому четверть века назад я не так в Москву отправлялся. Никто не провожал... и что меня впереди ждало — об этом, может, одни сполохи на небе догадывались...

Он смотрит вдаль, поверх голов, словно видит что-то за стенами этой лаборатории, и голос его звучит победной уверенностью.

— Началась русская наука! Началась... и никто ее теперь ничем не удержит!

На лабораторию наплывает бескрайнее снежное поле. Сквозь пургу идет молодой Ломоносов, такой, каким виделся он в воспоминаниях под арестом: юноша в полушубке, в треухе. Он идет... идет, слегка прикрываясь дубленым рукавом от метели. За пазухой его книги, на палке узелок со скудными припасами.

— ...Пожил, претерпел и знаю, что дети отечества меня не забудут.

С. ЛУКЬЯНОВ
Народный артист РСФСР

О ВЗЫСКАТЕЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЯ К СВОЕМУ ТРУДУ

На Втором всесоюзном съезде писателей в содокладе и в прениях подвергается обсуждению состояние драматургии и кинодраматургии.

Мне хочется в связи с этим поделиться отдельными мыслями, замечаниями, соображениями, вызванными повседневным соприкосновением с творческой продукцией, которую представляют драматурги и сценаристы в театры и на киностудии.

Нам, постановщикам и артистам, постоянно приходится сталкиваться с фактом, в сущности, недопустимым: пьеса, а особенно сценарий, полученные от автора, оказываются не законченным литературным произведением, а своего рода полуфабрикатом, сырьем, подлежащим дополнительной доработке. О том, как вредят делу такие «доработки», писалось немало. Но я хочу сказать: видимо, неодинаково относится писатель к своему труду при создании романа или повести и при создании пьесы или сценария. В первом случае он принимает всю ответственность за качество на себя, во втором — хочет делить ее с режиссером, художественными советами и другими инстанциями, рассматривающими и принимающими его работу.

Но ведь нет никаких принципиальных оснований изменять меру авторской требовательности к завершенности своего произведения и снижать эту требовательность, когда речь идет о драматургическом произведении для театра или кино.

Становится обидно за авторов, которые, учитывая бесчисленные замечания режиссеров, редакторов студии и главка, членов художественного совета, порой переделывают свой сценарий настолько, что получается уже иное, новое произведение, весьма отличающееся от того, какое было задумано, выношено и осуществлено.

Выношено... Вот тут-то и возникает вопрос: действительно ли так серьезно, внимательно и вдумчиво изучил автор ту область или тот участок жизни, о котором взялся писать, нашел ли он верные решения? Казалось бы, если автор после зрелых размышлений решился сдать свою работу, он в ней уверен. Но тогда непонятна легкость обращения со сценарием при дальнейших переделках и доработках, производимых при участии или с согласия автора, причем иногда даже в процессе съемок фильма.

Я далек от мысли утверждать, что любой сценарий может идти в производство без единой поправки и что автору не следует прислушиваться к замечаниям редакторов и художественных советов. Но беда в том, что таких замечаний слишком много, а авторы, сами не уверенные в высоком качестве своих незавершенных, сырых произведений, шарахаются от поправки к поправке, от мнения к мнению.

Неправильна, видимо, и практика заказа сценариев, при которой фильмы идут у нас этакими тематическими косяками. Прошел косяк биографических сценариев и фильмов, а все прочие темы были в явном загоне. Ведь такое «кампанейское» внимание к одним темам в ущерб другим, как правило, не давало положительных результатов. Если бы каждый автор работал над близкой ему и выношенной темой, одни — о рабочем классе, другие — о колхозной деревне, третьи — над современными комедиями и т. д., результаты были бы куда более значительными, было бы и жанровое разнообразие, так необходимое искусству.

Мы имеем в виду обязанность писателя браться только за тему, его волнующую, рассказывать только о том, что он хорошо знает, говорить с читателем и зрителем убежденно, страстно, взволнованно, а значит, и ответственно. Система же заказа на «ходовые» темы при всех благих намерениях ставит автора в положение, при котором он вынужден следовать разноречивым советам и требованиям, ибо не может противопоставить им своей твердой и обоснованной точки зрения.

Особенно страдают от этого молодые авторы. Опытный, уважаемый мастер заявит, что он не согласен с высказанным мнением, к нему прислушаются, обсудят возражения, найдут решения, приемлемые для обеих сторон. Молодой автор обычно принимает все указания как обязательную директиву: он исходит главным образом из желания увидеть свое детище на экране.

Потому-то и уместно обратиться к писателям с призывом повысить требовательность к себе, чтобы быть убежденным в своей правоте и твердо, принципиально, настойчиво отстаивать найденное творческое решение — то самое решение, которое в данном случае и есть единственно верное. А сценарные отделы следует призвать к еще более внимательному и чуткому отношению к каждому даже робко выраженному возражению или доводу автора — старого, а тем паче молодого, начинающего: его непосредственность, творческое горение, смелость замыслов, свойственное молодости стремление к новаторству могут оказаться качествами более ценными, нежели необоснованный апломб иного маститого...

И еще одно замечание по поводу «инстанций». Ни по характеру работы, ни по квалификации редакторского состава сценарные отделы студий, в сущности, ничем не отличаются от сценарного отдела главка. Какая же нужда в том, чтобы сценарий, подготовленный на студии, одобренный ее художественным советом, вновь рассматривался в сценарном отделе главка? Это то же самое, что просеивать зерно дважды через сито одного и того же размера. Тем более, что на практике бывает так: в главке сценарий рассматривают тогда, когда над ним уже обстоятельно поработал режиссер, а на этой стадии перестраиваться куда сложнее, чем при работе над сценарием литературным. «Перестроек» же иной раз бывает столько, что к началу съемок творческое настроение и автора и режиссера оказывается вконец испорченным. Вклеивать в живую, образную ткань произведения новые куски, вносить на ходу поправки в характеры героев, менять их взаимоотношения — да разве можно при этом сохранить тот творческий пафос, если хотите, то вдохновение, с которым так кропотливо и углубленно в течение длительного времени решалась тема художниками!

* * *

Некоторые новые комедийные фильмы создают впечатление, что у нас забыли, как пишутся комедии, не знают, что такое комедийный образ, чем определяется комедийность персонажа.

В сценарии В. Полякова «Мы с вами где-то встречались» есть много умного и остроумного. Но вдруг герои ведут нелепый разговор: «Петух?»— «Нет, курица...» Это вставлено явно смеха ради. Когда попадается

такая фраза актеру, он невольно смакует ее (еще бы, выигрышный момент!), и получается не тот акцент в образе. Вот и у меня в роли Ворона («Кубанские казаки») попадались подобные реплики: «охомутали» или «заверните рояль». Не скрою, мне неловко в этом сознаваться, но я произнес их тоже так, что зрителю запомнились эти слова-пустоцветы, рассчитанные только на выуживание улыбки. А ведь не будь их, зритель запомнил бы другие фразы, более существенные для характеристики образа.

Это относится не только к словам, но и к целым эпизодам. В той же комедии «Мы с вами где-то встречались» немало эпизодов, вставленных только смеха ради, достигающих мимолетного эффекта, но затрудняющих восприятие основной темы, идеи произведения. Вообще нагромождение и смешных деталей и разрозненных эпизодов становится таким же бичом комедии, как многотемность сценариев других жанров. Уже одно столкновение Максимова—Райкина с безобразиями на транспорте могло стать основой произведения, а в фильме нагромождено столько событий и сюжетов, включая путаницу на почве ревности и любви, что зритель напрягает внимание, дабы разобраться в происходящем. Он с трудом ловит ускользающие нити сюжета, внимание раздробляется на множество объектов и ситуаций, а законченного, цельного впечатления от фильма не остается.

В фильме «Веселые звезды» зрителю предоставляется возможность просмотреть серию хороших эстрадных номеров. Но в целом это ничем не объединенный и случайный набор эффектных выступлений; зачастую и в этом фильме чувствуется нарочитое стремление вызвать у зрителя смех. Зачем-то вклинилась колхозная свадьба, видимо, с тем же успехом можно было включить и уборку урожая или пуск новой электростанции. Сюжетов в фильме столько, что их хватило бы на десять комедий. Между тем автор сценария и режиссер могли бы, не ограничиваясь фиксированием эстрадных номеров, сделать фильм веселым, оригинальным и в то же время проблемным.

Возьмем фильм другого жанра — «Об этом забывать нельзя». Здесь драматург сверх меры наделяет героя положительными штрихами. Мы уже знаем, что писатель Гармаш — хороший советский человек, но драматург все еще боится, как бы зритель не усомнился в верной идейной направленности героя. Мало показалось обстоятельной речи Гармаша на собрании в защиту мира, мало всяких правильных мыслей, вложенных в его уста, — актера заставили произносить цитаты, одну, другую, третью, еще цитату, еще и еще: смотрите, дескать, какой он начитанный и положительный. Сюжетно это оправдано — Гармаш поучает ошибающегося юношу, но образ-то от этих речей, сентенций и цитат становится сухим, и трудно было С. Бондарчуку преодолевать эту сухость. Драматург и режиссер утратили чувство меры, «поднажали» на подчеркивание идейной сущности героя и не перевели ее на язык искусства.

И еще один пример. Сценарий «Судьба Марины» мне казался превосходным, а просмотрев фильм, я не поверил, что он снят по этому сценарию. Режиссура не раскрыла, а оголила идею, образы героев потеряли свои живые черты, превратились в схемы, знакомые по другим фильмам

Помню финал картины в сценарии. Едет на санях муж Марины—Терентий. Навстречу мчатся празднично убранные тройки. Это свадебный поезд — его дочь выходит замуж. «Дочка, это я!» — кричит Терентий, но его не слышат, комья снега летят ему в лицо. Бежит следом за тройкой Серко, любимая собака, но и она не замечает бывшего хозяина... Хороший финал. Показана судьба человека, отказавшегося от семьи во имя своей карьеры.

Вместо этого в финале режиссеры поставили Марину на фоне красных знамен и заставили произносить приличествующую случаю речь.

Почему же драматург согласился на такую «поправку»?

Я убежден, что драматург должен нести полную ответственность за каждый образ, за каждую реплику. На месте драматурга я, вероятно, не согласился бы в сценарии «Большая семья» (по роману «Журбины») ограничиваться воспроизведением только послереволюционного периода жизни этой семьи.

Роман «Журбины» заслуживает того, чтобы его экранизировали полностью.

Замечательного, самобытного, интересного человека—деда Матвея—хотелось бы видеть еще молодым, начинающим суровую школу жизни в царской армии, и проследить весь его путь. Стоило бы пойти на создание не одной, а двух и даже, быть может, трех серий фильма ради глубокой и всесторонней обрисовки людей, событий, раскрывающих сущность целой эпохи.

Нас напугали двухсерийные картины, вроде «Георгия Саакадзе», но следует ли на этом основании принципиально возражать против всякой многосерийной ленты?

Для экранизации «Войны и мира», вероятно, понадобился бы не один фильм.

Можно и нужно предоставить большое место на экране и для рассказа о жизни рабочей семьи, о жизни рабочего класса на протяжении многих десятилетий.

Беглыми штрихами нельзя глубоко обрисовать характер человека. Актеру важно познать и передать не только, что́ и ка́к герой говорит, но и то, как он думает, ходит, смотрит, принимает решения, воспринимает окружающее. Для этого нужно место. А места у деда Матвея в односерийном фильме столько, что он едва успевает произнести припасенный авторами обильный речевой материал.

Писатель должен знать, к чему приводит обилие текста: во время съемки огромную роль начинает играть секундомер. «Стоп! — кричит режиссер. — Не уложились в метраж». Пересъемка. И старый человек начинает говорить в несвойственном ему темпе и ритме...

Играя в «Большой семье» роль деда Матвея, я искренне сожалею, что встречаюсь со своим героем, только когда ему «стукнуло» семьдесят восемь лет. Это образ, с которым не хочется расставаться (а ведь про иную роль только думаешь: «Скорее бы закончились съемки»...).

Тем обиднее мне, что в процессе постановки образ деда Матвея подвергался дальнейшему обеднению.

Вот первое появление Матвея в фильме: дед находится на рыбалке, увлечен любимым делом. Вдруг слышится выстрел. Матвей, радостно взволнованный, спешит к дому: по старинному обычаю выстрелом извещают отсутствующих о важном событии в жизни семьи — рождении ребенка.

Матвей вбегает в дом, спрашивает, кто родился. Внук. Удовлетворенный, радостный дед по тому же древнему обычаю выпивает чарку за его здоровье...

Когда эта сцена была уже снята, меня срочно вызвали из отпуска для пересъемки. Оказывается, кто-то решил, что неудобно старому человеку выпивать стопку, получается, мол, вроде пропаганды алкоголизма.

Но ведь эта заздравная чарка так же неотделима от события—рождения ребенка, — как и выстрел, извещающий о нем. Мне, артисту, этот эпизод предоставлял возможность дать экспозицию образа: я хотел показать, как Матвей берет стакан, готовится выпить, недопивает до дна, ибо он стар и к тому же собирается вернуться на рыбалку.

Авторы сценария соглашаются с подобными «поправками», видимо, считая, что это — мелочи, не имеющие принципиального значения. Но в искусстве каждая мелочь, деталь, штрих имеют значение принципиальное.

* * *

Наша литература достигла немалых успехов. За последние годы вышли значительные произведения — романы, повести. Но хороших, интересных пьес меньше, а сценариев и совсем мало. Нам, актерам, скажем прямо, во многих случаях попросту нечего играть.

Очень жаль, что для кино не пишут такие писатели, как Фадеев, Шолохов, Федин, Леонов и другие. Ведь кино дает автору возможность с необычайной силой воздействовать зримыми, живыми образами, воспроизводящими жизнь во всей ее многогранности и полноте.

Режиссеры и артисты кино ждут от ведущих мастеров литературы хороших сценариев.

Жизнь наша подсказывает кинодраматургам более чем достаточно тем — и больших и малых. И не надо гнушаться последними. Мне думается, что небольшую тему можно разработать так, что она приобретет большое звучание. В нашей жизни происходит множество простых, будничных историй большого значения. А в фильмах — что ни событие, то всесоюзного, если не международного значения, да еще раскрытое обязательно во всех аспектах своей общественной сути. Потому-то и получается так: наснимают четыре-пять тысяч метров и не знают потом, что выбросить — все кажется главным. А по сути это означает, что главного-то в фильме и нет.

Сценариев нам нужно много. Пусть наряду с кинодрамой будут и хорошие комедии, и киноопереттты, и много разных экранизаций, но главное — хорошие, оригинальные произведения на современные темы.

Вот те скромные мысли, которыми я хотел поделиться с товарищами писателями перед съездом.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

А. МАЧЕРЕТ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

ВОПРОСЫ ЖАНРА

Среди творческих работников советской кинематографии довольно широко распространено стыдливо-пренебрежительное отношение к вопросам жанра. Долгое время о них вообще вспоминали главным образом в связи с критикой формалистических взглядов. При анализе того или иного кинопроизведения меньше всего уделяют внимания его жанровым особенностям. Отсутствие в каком-либо сценарии или фильме ярко выраженных и последовательно соблюденных жанровых признаков считают терпимым недостатком: автор-де идет непосредственно от жизни и потому не может втискивать материал в задуманный жанр, а, наоборот, определяет жанр в зависимости от избранного им жизненного материала, от содержания изображаемых событий, от характеров. Выходит, будто жанровые черты складываются стихийно, помимо авторской воли.

Теоретическая несостоятельность подобных соображений очевидна. Неверно, что жанр произведения не может быть предварительно и сознательно задуман автором, а определяется уже после того, как выяснятся содержание изображаемых событий и характер героев. Вряд ли Шекспир лишь тогда понял, что у него «получается» трагедия, когда положил последний мазок на портрет Яго и «обнаружил», что коварный замысел злодея не будет своевременно разоблачен, ибо так «складывается» самый ход событий.

«Саморазвитие» характеров и сюжета имеет, конечно, большое значение, однако не означает полного детерминизма авторской воли. Не следует поэтому процесс художественного отражения жизненного материала противопоставлять необходимости определения жанра. Здесь вполне возможна и уместна органическая взаимосвязь.

В самом деле, почему сознательный выбор жанра обязательно вынудит автора «втискивать» в произведение жизненный материал и сделает немыслимым его естественное и свободное привлечение в соответствии с определенным авторским отношением к действительности?

Совершенно очевидно, что отдавать вопрос о жанровой форме произведения на волю случая для автора вовсе не обязательно. Вполне закономерна забота о жанре, проявляемая автором одновременно с возникновением идейного замысла. Более того, потребность создать произведение определенного жанра может появиться даже до того, как у автора начнет формироваться сколько-нибудь ясное представление о материале и сюжете. И это вовсе не будет признаком формализма.

Достаточно вспомнить в связи с этим о Гоголе. Его известное письмо Пушкину содержит такие, например, утверждения: «...Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта...»

Гоголь, не имея представления ни о материале, ни о сюжете, ни о характерах героев будущего произведения, тем не менее уже заранее определил его жанр: это комедия, именно она, а не трагедия или мелодрама, не повесть и не поэма.

Почему же, однако, Гоголь не видел в этом недопустимого нарушения условий нормального художественного творчества и не считал, что предварительный выбор обяжет его «втискивать материал» в комедию? Ответ можно найти в письме Гоголя М. Погодину. Вот выдержки из этого письма: «...я помешался на комедии... Уже и сюжет было на-днях начал составляться (сначала был выбран жанр и лишь потом стал возникать сюжет! — *А. М.*), уже и заглавие написалось на белой толстой тетради: Владимир 3-ей степени, и сколько злости! смеху! соли!.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит... Но что комедия без правды и злости!»

Так вот в чем дело, вот почему, стало быть, Гоголь избрал жанр заранее, «помешался» именно на комедии! Именно этот, а не какой-либо другой жанр считал он единственно подходящим для того, чтобы дать выход протестующему чувству, выразить свое отношение к николаевской действительности и не только рассказать правду, но рассказать ее со злостью, казня виновных смехом, не отнимающим у них «ни жизни, ни имения», но перед которым они «как связанные зайцы».

И для этого Гоголю не хватало возможностей сатирической повести — он хотел преподать живой урок осуждения общественного зла на сцене «при торжественном блеске освещения, при громе музыки, при единодушном смехе...».

Обращение к жанру комедии было, видимо, для Гоголя живой потребностью, неотрывно связанной с художественным замыслом. Пусть замысел еще не получил опоры в конкретном материале, сюжете, характерах, — он уже оформился в своей идейной основе.

Пример этот — свидетельство особой художественной силы, заключенной в свойствах жанра.

Вот почему, думается, кинодраматургу вовсе не следует относиться к ней безразлично, ведь она может принести существенную пользу, стать прочным подспорьем замысла.

Помогает ли теория в этом вопросе творческой практике?

Проблема жанров является одной из наименее разработанных областей советского киноведения. И не только киноведения — к анализу этой проблемы не приложено достаточных усилий на всем широком фронте теории искусства.

И все-таки не следует преуменьшать того, что уже сделано. В активе советского искусствоведения числится решительное разоблачение старого, идеалистического взгляда на жанры. Разгромлено представление о них как о застывших, внеисторических, неизменных, раз и навсегда установившихся категориях формы, резко между собой разграниченных, не допускающих взаимопроникновения и исчерпавших все возможное жанровое разнообразие.

Если в настоящее время не вызывает сомнений законность сочетания в одном произведении элементов различных жанров и право автора нарушать их границы, если очевидно отмирание старых и рождение новых жанровых разновидностей, то пониманием этого мы обязаны не только творческой практике развития нашего искусства, но и ее теоретическому опосредствованию советскими искусствоведами.

Однако работы, связанные с рассмотрением жанровой проблемы, грешат крупным недостатком: как правило, основное внимание в них сосредоточено не столько на позитивной, сколько на негативной стороне вопроса — борьбе с догматизмом идеалистической эстетики, воздвигнувшей

между различными жанрами непреодолимые преграды формальной классификации.

В таких, например, работах, как «Советский биографический фильм» Р. Юренева, «Эпические жанры в кино» И. Вайсфельда, авторы с большим полемическим жаром обрушиваются на консервативных охранителей старых жанровых канонов.

К сожалению, несравненно меньше творческого пламени содержат другие разделы тех же книг, где рассмотрение жанровой проблемы предстает в позитивном аспекте.

Пожалуй, наиболее распространено у нас представление о жанре как об особом типе художественной формы, которая характеризуется специфическими структурно-композиционными признаками, сохраняющими известную устойчивость, несмотря на исторические изменения.

В чем же состоят эти структурно-композиционные признаки? И главное, чем они обусловлены?

В попытках ответить на эти вопросы подчас обнаруживается немало туманных моментов.

Так, например, можно услышать утверждение, что характер жанра определяется характером самих жизненных явлений, отражаемых произведением.

Но это справедливо лишь в ограниченной степени. Конечно, Ленский расстрел, например, предопределяет тип формы своего художественного отражения. Было бы политической бестактностью отразить это событие в ином жанре, нежели социальная драма. С другой стороны, однако, такая драматическая страница истории, как подавление габсбургским монархическим режимом чешского народа, вполне допускает отражение в жанре комедийно-сатирического романа («Похождения бравого солдата Швейка»).

Совершенно очевидно также, что далеко не все отличающиеся между собой по своему характеру жизненные явления, будучи отражены искусством, непременно рождают особые жанры. И, как мы видели, вовсе не обязательно, чтобы сам по себе характер жизненного явления предопределял необходимость художественного отражения только в каком-либо одном жанре.

Определение характера жанра связывают также не только с характером жизненных явлений, но и с отношением к ним автора, с общей задачей, которую он перед собой ставит. И это в значительной мере справедливо.

Однако и здесь немало туманного. Так, разделение эпического рода литературы на роман, повесть и рассказ автор статьи «Жанр» в Большой Советской Энциклопедии (2-е издание) объясняет стремлением к различному объему повествования. И наряду с таким стремлением к числу задач, определяющих характер жанра, статья относит прославление или осмеяние какого-либо жизненного явления.

Отсюда выходит, что задача «хочу написать коротко» ставится в тот же ряд, что и задача «хочу осмеять». Как тут не припомнить пародийный рассказ о двух студентах, которые шли «один — в тужурке, а другой — в хорошем настроении духа»!..

Непостоянным и недостаточно определенным оказывается и признак различия между жанрами, заключенный в композиционной организации произведений.

Действительно, анализируя столь различные произведения, как роман и лирическое стихотворение, мы с очевидной наглядностью обнаруживаем разницу в их композиции. Справедливым представляется нам утверждение, что причины этих композиционных особенностей лежат в различном изображении человеческих характеров: развернутых и законченных — в романе, выраженных описанием отдельных состояний, мыслей, переживаний, чувств — в лирическом стихотворении.

Однако в этом случае речь идет о признаках, относящихся к гораздо более широкому понятию, чем жанр. Признаки эти характеризуют различие между двумя родами литературы — эпосом и лирикой, а потому могут быть присущи одновременно самым различным жанрам одной и той же родовой принадлежности.

Здесь любопытно отметить, что среди искусствоведов не существует даже единства терминологии в области родовых, видовых и жанровых различий между произведениями искусства.

Профессор Л. Тимофеев, например, приводит общепринятое разделение литературы на три рода (эпос, лирику, драму), на виды внутри каждого из этих родов и на вариации каждого из литературных видов, именуемые жанрами: «Так, роман есть вид литературного рода — эпоса, а философский роман есть жанр романа»*. Не возражая против подобного разделения, он не согласен, однако, с установившейся терминологией. Он заменяет ее. Понятие, которому еще Белинский дал название литературного рода, Тимофеев именует жанром, поскольку в переводе на русский язык французское слово «genre» означает «род». То, что Белинский называл видом, Тимофеев называет жанровой формой. А то, что мы обычно в нашей практике именуем жанровой разновидностью, о чем, в сущности, и говорим, как о жанре, это Тимофеев не именует никак, считая понятие «жанра в узком смысле слова» явлением излишним, а трехстепенное деление — чрезмерно дробным.

Но можно ли под предлогом необходимости устранения излишне сложной классификации пренебрегать живой творческой практикой и лишать искусствоведческую терминологию органической связи с жизнью нашего искусства?

Ведь когда у нас идет разговор о всемерном развитии жанрового разнообразия, никто не предполагает, будто надо разнообразить эпос лирикой, а лирику драмой. И не о том, в сущности, идет речь, чтобы, скажем, театральный репертуар был представлен тремя драматическими видами: трагедией, драмой и комедией. Имеется в виду такое разнообразие, которое в пределах хотя бы одной лишь комедийной формы включало жанры сатирической комедии, водевиля, музыкальной комедии, фельетона, памфлета, гротеска и т. д. А это как раз те именно жанровые разновидности, рассмотрение которых отвергается сторонниками упрощения классификации.

Нельзя поэтому не понять мотивов, заставляющих Р. Юренева обращаться в книге «Советский биографический фильм» к афишам, либретто, газетным рецензиям в поисках прилагательных, которые в сочетании со «структурными определениями жанров» были бы способны, по его мнению, придать более ясное выражение сущности современных жанровых разновидностей. Призывая говорить «о колхозных комедиях, о производственных драмах, об оборонных, молодежных, экспедиционных и других фильмах, пьесах, рассказах, романах, стихах», Юренев подчеркивает, что особенно ценит «эти весьма ненаучные прилагательные», так как «через них в омертвевшей лексикон искусствоведения проникает дыхание современности».

И все же нельзя согласиться с тем, что пользование этими прилагательными способствует просветлению научной мысли и большей жанровой определенности.

С точки зрения утилитарной потребности в классификации (например, для библиографических или фильмографических целей), объединение предметно-тематических и жанровых признаков может иметь известное значение.

Однако то же самое объединение способно внести лишь полную путаницу в рассмотрение вопроса о природе, сущности и о художественном

---

* Л. Тимофеев, Теория литературы, Учпедгиз, 1948, стр. 337—338.

смысле жанров. Как быть, например, с таким случаем, когда, допустим, молодежная экспедиционная комедия, имеющая оборонное значение, связана в известной мере с производственным материалом? Образует ли соединение всех этих моментов новый жанр — «экспедиционно-молодежно-оборонно-производственной комедии»?

Впрочем, «весьма ненаучные прилагательные» нужны Юреневу не только по причинам освежения лексикона, но и по гораздо более важным, принципиальным соображениям. Напоминая о том, что структура и композиция произведения неразрывно связаны с идеей и темой, он полагает, что если к «структурному» обозначению жанра добавить прилагательное, раскрывающее тематический характер произведения, то определение жанра окажется более близким к его действительному существу.

Здесь, однако, допущено по меньшей мере две ошибки.

Во-первых, такие прилагательные, как «производственный», «колхозный», еще не означают, что темами кинофильмов являются колхоз, производство.

Ведь общеизвестно, что в просторечии мы подчас называем, например, фильм на тему о преданной дружбе «спортивным» только потому, что эта тема решается на материале спорта. Можно ли серьезно полагать, что темами так называемых «колхозных» и «производственных» фильмов являются колхоз и производство, а не перестройка взглядов на труд, творческий подвиг новатора, разоблачение расхитителей колхозной собственности и т. д.

И хотя эти формулировки ближе к определению действительной темы, чем общие прилагательные, тем не менее вряд ли кому придет в голову именовать тот или иной жанр, скажем, «разоблачительно-расхитительной комедией» или «прославляюще-трудовой драмой».

Несомненно, жанр, как элемент формы художественного произведения, находится в тесной взаимосвязи со всеми другими элементами содержания и формы. Однако вовсе не требуется, чтобы эта сложная взаимосвязь была выражена в определении жанра и охватывала формулировку идеи, темы, материала и фабулы произведения.

Вторая ошибка заключена в неверном предположении о том, что все тематически однородные жизненные явления, будучи отражены в искусстве, образуют обязательно единый жанр. Фильмы о жизненном подвиге исторической личности объединяются общностью темы. Но жанры их могут быть весьма различными. И если этого не произошло с нашими биографическими фильмами, тому причиной их художественные недочеты: значительная схожесть приемов решения темы, однообразие повторяющихся из картины в картину ситуаций, привлечение уже использованного материала и т. п.

Истолкование Юреневым термина «жанр», в сущности, несравненно ближе к понятию «тема»; признаки же, присваиваемые им биографическому жанру, способны лишь объединить в общую тематическую группу фильмы о жизненном подвиге исторических личностей.

Не вносит ясности в вопрос о сущности жанра также и книга И. Вайсфельда, посвященная эпическим жанрам в кино. Он не счел нужным поделиться с читателем своими соображениями о том, что же, собственно, следует считать жанром, каково содержание этого понятия. Больше того, весь пафос работы Вайсфельда заключается именно в ниспровержении каких бы то ни было общеобязательных положений, ограничивающих абсолютную свободу художника требованиями жанра.

В этом смысле «Эпические жанры в кино» — книга весьма типичная для характеристики взглядов, распространенных в нашей кинематографической среде.

Возникает впечатление, что, раскрепостив вопрос о жанрах от догматической нормативности, борясь за высвобождение художественных произведений от узости и ограниченности канонических жанровых форм, наши киноведы утратили убеждение в необходимости конструктивной разработки теории жанров.

В высказываниях, содержащихся в нашей искусствоведческой литературе, решение жанровой проблемы ограничивается примерно следующим призывом к художнику:

«Не бойся смешивать жанры! Не опасайся нарушить их границы— лишь бы это облегчило тебе возможность выразить новое содержание современной жизни!»

Но так ли уж в самом деле не ограничена свобода художника в этом вопросе?

Всегда ли и всякое ли смешение жанров оправданно и художественно допустимо?

Не ведет ли подобное облегчение автором творческой задачи к эклектике?

Можно ли безнаказанно стирать жанровые различия, составляющие одно из условий яркого и красочного разнообразия между отдельными произведениями искусства?

Трудно себе представить, чтобы углубленная научно-теоретическая разработка какого-либо другого творческого вопроса была подменена обращением к художнику:

«Твори, как бог на душу положит!»

Не очевидно ли, что и в области искусства свобода есть осознанная художником необходимость следования объективно существующим законам реалистического творчества? А это значит, что и проблему жанров нельзя сводить лишь к ниспровержению застывших формально-догматических норм и к водворению на их место свободы от каких-либо обязательных требований.

Жанровые особенности произведения не должны, разумеется, превращаться в прокрустово ложе, препятствующее правдивому отражению действительности.

Но в то же время из этого вовсе не следует, что автор освобождается от заботы о жанровой форме произведения, об органическом, а не случайном и произвольном ее сочетании со своим замыслом. Справедливое отрицание, «непроходимости» междужанровых границ не означает ни того, что таких границ вообще не существует, ни того, что их нарушение может быть произвольным. То же нужно сказать и о смешении жанров. Ничем не ограниченное, оно легко превращается в жанровую эклектику, способную нанести большой художественный ущерб произведению.

Все это с большой наглядностью обнаруживается на примере разбора И. Вайсфельдом фильма М. Чиаурели «Клятва».

Фильм этот отличается крупными достоинствами. Из этого, однако, не следует, что он начисто лишен недочетов и является неуязвимым для критики.

А Вайсфельд, признав это произведение шедевром, все существующее в нем нашел совершенным и чуть ли не все совершенное счел существующим в этом фильме.

Между тем в «Клятве» получил свое наиболее явственное, открытое и ощутимое выражение свойственный творчеству Чиаурели недостаток — жанровый эклектизм. Часто в пределах одного и того же фильма этого режиссера отдельные куски отражают действительность в разной, контрастирующей друг другу жанровой манере.

Вместо того чтобы подвергнуть эту отрицательную черту критическому разбору и осуждению, Вайсфельд зачисляет ее в разряд высоких до-

стижений. Очевидную жанровую пестроту критик объявляет творческим открытием.

Он пишет: «Для полного и эмоционального выражения замысла авторы «Клятвы» прибегают то к высокой публицистике, то к трагедийному обострению действия, то к патетике, то к лирике, то к юмору, то к сатире, то к документу». Отсюда делается вывод о том, что жанровые особенности этого произведения необычны, новы.

Так ли это?

Вспомним первые части фильма. Мы знакомимся с членами семьи Петровых, следим за их судьбой, вглядываемся в их жизненные стремления. Перед нами возникает реалистическая картина конкретных человеческих судеб, напряженной борьбы, острых противоречий. Мы наблюдаем происходящее на экране как истинную реальность, как подлинную картину жизни.

Испытываем ли мы при этом необходимость выйти за пределы такого восприятия фильма?

Не разрушается ли очарование правдивого рассказа, когда авторы фильма выводят нас из круга художественных образов в область символических понятий?

Могут ли реалистические образы семьи Петровых законно сосуществовать в одном и том же фильме с общими понятиями, облеченными в форму символов?

Вот танцующие ноги министра Франции и его подруги монтируются с движущимися танками, с мчащимися немецкими мотоциклистами. Перед нами кинематографический символ. Теперь авторская мысль проникает в наше сознание уже не в форме художественных образов, но в виде общих понятий, принявших символическое обличье. То, что раньше в нас созревало как естественный вывод из восприятия образно отраженной действительности, ныне внушается нам средствами умозрительного иносказания.

Случилась беда — здесь разорвана цельность повествования, нарушено восприятие его как подлинной реальности. А Вайсфельду кажется, что происходит нечто прекрасное — рождение чего-то нового в практике художественной кинематографии.

Наивная ошибка!

Ведь весь «интеллектуальный кинематограф» точно так же был основан на замене художественного образа символически выраженными общими понятиями.

Позволительно задать вопрос: если признается исполненным глубокого смысла художественным достижением монтаж танцующих ног с германскими мотоциклистами, то не следует ли одновременно реабилитировать приемы интеллектуального кино?

Разве символическое выражение общего понятия было более слабым в «Октябре» или «Старом и новом»?

Право, крестьянский раздел, символизированный в распиливании избы двумя братьями, или иерархическое возвышение Керенского, олицетворенное кадрами его подъема по лестнице Зимнего дворца, не менее изобретательны, чем варианты подобных решений в «Клятве».

Но у Эйзенштейна эти иллюстрации общих понятий находились в единстве с себе подобными, они не разрушали общего жанрового строя фильма.

В «Клятве» же соседство реалистических образов с общими понятиями, облеченными в форму символического гротеска, создает ощущение нестерпимой жанровой эклектики.

Не менее удивительно и то, что Вайсфельд объявляет новаторством также введение в «Клятву» наряду с игровыми сценами эпизодов «чистой» хроники.

Странная забывчивость!

Ведь этот прием был типичен еще для агитпропфильмов начала тридцатых годов.

Приведем один лишь пример. Вот в «Клятве» возникает необходимость напомнить зрителю, что в стране шла борьба за темпы производства. Найти для этой мысли образное реалистическое выражение, разумеется, нелегко — оно должно органически вылиться из общего хода событий, принять форму либо эпизода, либо какой-нибудь живой художественной детали.

Как же это осуществлено? Перед нами кадр хроники, изображающий с движения общий вид большого завода. Дымят трубы. Проходит паровоз. А диктор так прямо и говорит: «Шла война за дни, за часы, за минуты»...

Но именно подобным образом излагались мысли в агитпропфильмах, именно так использовались там материалы хроники. Зачем же отдавать приоритет картине, где этот прием появился почти с пятнадцатилетним опозданием?

Важнее, однако, получить ответ на другой вопрос: следует ли обращение в фильме «Клятва» к разным жанрам объяснять органической, творческой потребностью, рожденной задачами наиболее верного и правдивого отражения действительности? Нет, конечно. Объяснение надо искать в другом: емкость фильма оказалась несравненно меньше той, которая была необходима для задуманного режиссером размаха. Чтобы воплотить задачу во всей ее полноте, требовалось нарисовать картину исторических событий, жизни и борьбы нашей страны на протяжении нескольких десятилетий. Режиссер не сумел отыскать нужного для этого творческого решения и предпочел пожертвовать единством художественной формы.

Очень характерно, что жанровая эклектика «Клятвы» не только не была осуждена нашей кинематографической критикой, но в значительной мере была использована как положительный пример свободного и плодотворного, новаторского обращения с жанровой природой кинопроизведения. Углубленный анализ творческой практики был подменен ее безоговорочным прославлением.

Выступая против жанрового «догматизма», наши критики порой грешат недооценкой объективных законов искусства. Иному режиссеру бывает поэтому лестно появиться в эффектном облике сильной творческой личности, отважно сметающей со своего пути привычные, но омертвевшие традиции. На поверку же часто оказывается, что весь его творческий «подвиг» сводится к бегству от органического преодоления действительных трудностей, рожденных сопротивлением материала.

Кинокритика не только не разоблачала подобных проявлений псевдоноваторства в вопросах жанровой формы, но создавала для него благоприятную почву. Жертвами повторения нераскритикованных ошибок «Клятвы» стали И. Хейфиц и А. Зархи в фильме «Огни Баку».

У нас проявляется большая забота о развитии искусства в направлении максимального разнообразия жанров. Она знаменует стремление к наиболее полному и разнообразному отображению действительности. За последнее время в кинематографии началось большое оживление в этой области. Кино все более избавляется от тематического и жанрового однообразия. Узкий круг тем и жанровая однородность их решения рождали законное недовольство нашего зрителя. Теперь положение стало меняться. Возрождаются почти забытые нашим кино за последние годы комедийные жанры в их многочисленных разновидностях. Ощущается оживление и в области других жанров.

Но можно ли сказать, что в этом вопросе теория откликнулась на зов практики?

Нет, разумеется.

На наших киноведах лежит немалая доля вины за ошибки в области жанровой формы, допускаемые в творческой практике.

А ошибки эти встречаются даже в лучших кинокартинах последнего времени.

Возьмем для примера фильм «Верные друзья». Это очень умная, веселая, жизнерадостная, поучительная и полезная картина, интересно поставленная и талантливо сыгранная. Но даже в ней допущено изрядное количество промахов, связанных с жанровым решением и значительно снижающих ее художественное качество. Жанр картины не отфокусирован. Не все в ней срастается в целостную картину жизни, а это свидетельствует о том, что далеко не все жанровые взаимопроникновения художественно допустимы.

В. Ермилов справедливо заметил, что в «Ревизоре» многое может показаться «просто шуткой» и каламбуром и что великое творение Гоголя содержит водевильные моменты, такие, например, как попытка городничего надеть на голову коробку вместо шляпы, или оговорка: «Пусть каждый возьмет в руки по улице, — черт возьми, по улице! — по метле». Почему же эти чисто водевильные моменты не выпадают из сатирико-комедийной жанровой формы произведения? Ермилов отвечает, что все элементы этого рода «включены у Гоголя в общую сатирическую систему, подчинены ей, служат сатирической задаче, и потому их нельзя рассматривать отдельно, «самих по себе», а если и можно, то только в целях анализа тех элементов, совокупность которых составляет сатирическое целое»*.

Это соображение помогает понять, почему из фильма «Верные друзья» выпадает ряд жанрово-чужеродных эпизодов: они не служат общему целому, не согласуются с сатирической задачей, поставленной авторами.

Когда на Чижова и Лапина, отыскивающих академика Нестратова, сыплется известь, когда плита, на которой они расположились, чтобы выпить квасу, начинает подниматься, когда приятели, спрыгнув с нее, попадают в смолу и Лапин констатирует, что они «влипли», то само по себе это смешно: ведь и в жизни мы в подобных случаях сказали бы, что люди попали в смешное положение. Почему же то, что могло бы показаться нам смешным в жизни и в каком-нибудь другом фильме (скажем, решенном в жанре «комической»), здесь не только не кажется смешным, но вызывает досадное и неприязненное чувство. Попавшего в смолу персонажа мысленно упрекаешь в том, что от него ты этого не ожидал. Казался он вполне почтенным человеком и вдруг превратился в циркового клоуна!

Упрек этот возникает потому, что мы уже поняли идейно-художественное «предназначение» данного персонажа, поняли, что его поведение и характер должны образно отразить положительное начало в борьбе с бюрократическим очерствением.

Чужеродными выглядят в этой комедии также черты приключенческой драмы. Причина едва ли требует объяснений: история с табуном является искусственным сюжетным придатком, настолько ясного «функционального» назначения, что художественно выпадает из фильма как всей своей сущностью, так и жанровой формой.

Но возьмем историю любовных взаимоотношений между Лапиным и Натальей Сергеевной. Лирика дружбы, цементирующая весь фильм, вовсе не противоречит свойственным ему ярким и сочным сатирическим краскам

Почему же черты любовной лирики не «проникают» свободно и органично в фильм?

---

* В. Ермилов, Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции, «Советский писатель». М, 1953, стр. 75—76.

Ответ на этот вопрос повидимому, нужно искать в конкретных особенностях жанровой формы, в которую облечено повествование о взаимной любви Лапина и Натальи Сергеевны. Форма эта близка жанру оперетты, где образам действующих лиц и их лирическим состояниям необходимая полнота придается средствами музыкальной характеристики. В операетте эти средства являются основной выразительной силой жанра и потому не выглядят условностью. Но они становятся условностью как только их переносят в произведение, пользующееся для характеристики образов совершенно иными художественными средствами.

Все это подтверждает, насколько насущным является анализ проблемы смешения жанров. Мы, разумеется, далеки при этом от мысли требовать выработки эстетических рецептов, которые сделали бы невозможными в этом вопросе ошибки художественного вкуса. Мы лишь напоминаем, что как в этой, так и в других областях проблемы жанров могут и должны быть обнаружены некие объективные закономерности, ограничивающие произвол субъективных творческих решений.

Помочь выяснению этих закономерностей может тщательное рассмотрение проблемы жанров в свете ленинской теории отражения.

В. И. Лениным в «Философских тетрадях» отмечена мысль Фейербаха о том, что искусство не требует признания его произведений за действительность. Мысль эта находится в полном соответствии с общим смыслом теории отражения и, в частности, с тем ее положением, что наши представления являются образами, снимками, копиями объективно существующих вещей, похожими на них, но не тождественными им. Следовательно, отражению всегда свойственна та или иная мера приближения к внешнему облику действительности и к ее внутренней сущности.

При этом в области искусства необходимо учитывать следующую особенность: приближение художественного образа к действительности не обязательно сопровождается приближением к полному внешнему сходству. Правдивое изображение жизни художником, как мы знаем, менее всего является ее фотографическим копированием. Здесь внешнее отклонение копии от оригинала может быть очень значительным. Предел допустимого отклонения определяется в этом случае лишь одним критерием— способностью внешнего облика изображенного явления раскрыть его внутреннюю сущность. Только нарушение соответствия между обликом и сущностью знаменует разрыв формы и содержания. При условии правдивого раскрытия внутренней сущности явления степень «натуральности» изображения его внешнего облика отнюдь не является мерилом художественного качества и критерием реализма произведения.

В сатирическом стихотворении «Прозаседавшиеся» Маяковский, рисуя бюрократизм, прибегает к художественному образу людей, находящихся до пояса на одном заседании, а остальной своей половиной — на другом. Несмотря на то что художественный образ облечен здесь в форму, немыслимую в реальной действительности, он правдиво выражает сущность явления. Типичность образа не нарушена. Наоборот, она им еще больше заострена. Поэтому различие между действительным и изображенным обликом прозаседавшихся не только не лишает образ достоверности, но усиливает ее.

В эпизоде пятигорских скитаний Сергея Тутаринова по учреждениям явление бюрократизма художественно воспроизведено в той форме, в какой мы с ним обычно сталкиваемся в жизни. Здесь сатирический образ получает иное художественное выражение, чем у Маяковского, хотя оба они находятся в сфере реалистического отражения действительности.

Рисуя излишне разговорчивого управляющего, Бабаевский тоже заостряет образ, останавливаясь на описании одного наиболее типического для данного персонажа отрицательного свойства — подмены деловитости праздной болтовней. Эта черта изображена им с гораздо меньшей под-

черкнутостью, чем заседательская суета у Маяковского, но все же, бесспорно, заостроена, преувеличена. В жизни черта болтливости могла бы расплыться среди других. В романе количество и подбор тем, которых касается управляющий, заостряют внимание на болтливости как на главной, основной типической черте, превращая ее носителя в образ типичного болтуна, вызывающего к себе насмешливо-презрительное отношение.

Следовательно, различие между сатирическими образами однородных явлений у Маяковского и Бабаевского заключается в разном способе заострения типических черт, в разных авторских приемах типизации. Этим определяются и две разные формы художественного отражения действительности. В одном случае форма обретает свою отличительную особенность благодаря применению такого способа заострения, который не только не останавливается перед отклонением от внешней «натуральности» изображаемого явления, но использует это отклонение как средство подчеркивания типической сущности явления. Так дело обстоит в «Прозаседавшихся». У Бабаевского же характер художественного заострения образа не нарушает внешней формы изображаемого явления, оставляя ее примерно такой, какой она воспринимается нами в жизни.

Так приходим мы к пониманию жанра как типа художественной формы, который характеризуется общим для ряда произведений способом заострения образа.

Заострение не есть, разумеется, свойство самой действительности, а лишь художественный способ наилучшего выражения ее сущности. Вот почему заострение образа, подчеркивая и усиливая преобладающее значение его типических черт, диалектически объединяет в себе приближение к раскрытию сущности жизненного явления и одновременно — степень отхода от внешнего сходства с ним.

Мы уже говорили об изобилии самых разнообразных признаков, которые в качестве отличительных приписываются понятию «жанр». К таким признакам разные авторы относят способ художественного изображения характера человека, особенность отражаемого искусством явления, зависимость от изображаемой стороны действительности, тематическую сущность произведения, отношение к действительности художника, задачу, поставленную художником перед собой, и т. д.

Теперь мы присоединяем к этому длинному перечню еще один признак — способ художественного заострения образа — и пытаемся им как основным и главным охарактеризовать понятие «жанр». Не отвергая разной степени значения некоторых остальных признаков, мы считаем, что этот признак должен быть выделен как постоянный и отличительный потому, что непосредственно влияет на свойственный произведению тип формы.

Именно способ заострения образа является непосредственной причиной возникновения жанрового отличия произведения.

Но как только мы взглянем на жанр в его общей связи с художественным произведением в целом, так тотчас же станет очевидной тесная связь способа заострения образа совокупностью всех переплетающихся между собой художественных элементов.

Совершенно очевидно, например, что заострение всегда связано с типизацией, так как полнее раскрывает и подчеркивает типичность образа. А это значит, что заострение образа неотрывно от идейно-политического замысла автора, от оценки им действительности, от его отношения к ней, словом, от всей цепи взаимосвязанных элементов художественного произведения. Но хотя любой из них влияет на жанр, такое влияние происходит не непосредственно, а при посредстве способа заострения образа, которое в свою очередь стоит в зависимости от ряда перечисленных и других подлежащих исследованию творческих причин. Одной из них, и при этом,

пожалуй, особенно важной, является различная мера углубления художника в жизнь.

Жизненная правда не может быть нарушена ни одним из жанров, если относящееся к нему произведение хочет остаться в пределах реалистического искусства. Однако мера и художественные особенности углубления в правду могут быть разными. А от этого во многом зависит способ художественного заострения и, стало быть, жанр произведения. Для водевиля, например, достаточно пользования главным образом результативной стороной изображаемой действительности как фоном для отдельных деталей, пусть не глубоко, но верно и с юмором рисующих некоторые типические черты человека. Водевиль, по выражению Станиславского, «не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами». Разумеется, жанр общественно-бытовой драмы не может удовлетвориться подобной мерой и характером углубления в жизнь. Обычно ему свойственна высокая степень детализации, тем более подробной, чем полнее наблюдения художника, чем конкретнее его образы.

Общественно-бытовая драма в лучших своих образцах бывает соткана из тонко наблюденных подробностей, раскрывающих глубины духовного мира человека. Ее характеризует изобилие множества деталей, открывающих путь к пониманию наиболее существенных сторон действительности. Этим создается впечатление жизни, отображенной во всем неисчерпаемом богатстве ее подробностей.

Само собой разумеется, что в подобных случаях художник избирает такой способ заострения образа, который делает самое заострение незаметным для непосредственного восприятия. Именно эта черта и определит тип формы, избранный художником.

Важно подчеркнуть, что подобная маскировка художественного заострения не означает его действительного отсутствия. В противном случае выразительная простота, органическая естественность и правдивая достоверность образов, раскрывающих перед нами подлинную и глубокую сущность явлений общественной жизни, были бы подменены эмпирическим описанием обыденщины.

Совершенно иные черты приобретает жанр в тех случаях, когда по своему художественному характеру проникновение в жизнь не сопровождается сколько-нибудь подробной детализацией и когда образы заостряются до пределов героической монументальности. Одним из возможных последствий подобного способа заострения является рождение высокого жанра народно-героической драмы, от которого Горький требовал, чтобы в нем, как в иных музыкальных произведениях, как в мощной симфонии, содержание революции дано было бы целостно, монументально: без излишней детализации, синтетично, с большим темпераментом, напряжением чувств.

Выражающееся в способе заострения сознательное преувеличение, поскольку оно способствует наиболее полному раскрытию сущности явления, не находится за пределами реалистического образа, а является одной из его сторон.

О том, что заострение принципиально совместимо с любым художественным реалистическим образом, говорил Вл. Немирович-Данченко. Задавая себе вопрос: что считать самым важным в сценическом искусстве, он отвечал своей любимой формулой: «Ничего «слишком» не бывает на сцене, если найдена верная линия» *. В более широком смысле это исключительно меткое замечание означает, что никакая мера заострения не препятствует реалистичности образа, коль скоро последним выражена подлинная сущность отражаемого явления. Если же о преувеличении и заострении говорят, как об «условности», то это значит лишь, что сам об-

---

* «Ежегодник Московского художественного театра», т. I, 1945, стр. 350.

раз, независимо от меры его заострения, художественно слаб и не отражает подлинной правды жизни.

Выбор способа заострения образа определяется, следовательно, различными художественными приемами проникновения в жизнь и мерой углубления в нее. Это не единственные, но весьма важные причины. Будучи избран автором, способ заострения сообщает произведению ту или иную, но обязательно в пределах каждого жанра одинаковую «дозировку натуральности», то есть свойственную данному жанру степень внешнего сходства образа с предметом.

Именно в явлении жанра неизменно ощущается своеобразие конкретного выражения того общего положения, что искусство не требует признания его произведений за действительность. Иными словами, жанр произведения выражает особый для данного типа формы характер сходства и отличия между самой действительностью и ее художественным отражением.

Только в такой связи становится понятным огромное значение замечания К. Станиславского, когда он, говоря о жанре водевиля, подчеркивал, что водевиль — «это совершенно своеобразный мир». Нет сомнения, что мысль Станиславского распространяется и на любой жанр. В каждом из них отраженная действительность образует «своеобразный мир».

Это своеобразие, как указывал Станиславский применительно к водевильному жанру, вовсе не означает той жанровой «условности», ссылкой на которую художники иногда обосновывают свои попытки уйти от жизненной правды и законов логики. Не может быть и речи, конечно, о противопоставлении «своеобразного мира» жанра — миру реальной действительности.

В известном смысле произведение любого рода и вида искусства условно, так как оно никогда не совпадает полностью с предметом изображения. Как бы глубоко ни проникало произведение в сущность отражаемого им жизненного явления, все же форма отражения этого явления средствами искусства никогда полностью не совпадет с тем же явлением, протекающим в действительности. В. И. Ленин говорил: «Исторически условны контуры картины, но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель»*. Следовательно, говоря о специфических средствах отражения, имеет смысл подчеркивать не рождаемую в результате пользования ими общую для любого искусства условность «контуров картины», а лежащую в самом понятии реализма идею постоянного стремления к познанию абсолютной истины. Думается, что термин «условность» не способен охарактеризовать ни один из родов, видов и жанров искусства, если только они р е а л и с т и ч е с к и отражают действительность.

Вспомним слова В. И. Ленина: «Бесспорно, что изображение никогда не может всецело сравняться с моделью, но одно дело изображение, другое дело символ, у с л о в н ы й з н а к»**.

Поэтому будет правильнее говорить не об «условности» того или иного жанра, а о степени и характере заострения образного строя произведения. Именно эта особенность придает своеобразие художественному отражению жизни и рождает свой особый целостный мир, способный правдиво, хотя и в разной мере углубленности, раскрыть внутреннюю сущность тех или иных сторон действительности.

В свете этой особенности жанра становится понятной объективная причина, ограничивающая предел возможности взаимопроникновения различных жанров. Здесь ограничением служит предъявляемое смешиваемым жанрам обязательное условие — они должны приблизительно в оди-

---

* В. И. Л е н и н, Соч., т. 14, стр. 123.
** Т а м ж е, стр. 223.

наковой мере соотноситься с «натуральностью». Пренебрежение этим условием нарушает возможность существования в художественном произведении отраженной действительности, как целостного «своеобразного мира».

Поиски определения понятия «жанр» были бы занятием глубоко отвлеченным, а потому и бесплодным, если бы их результат не сулил стать отправной точкой подлинно конструктивной разработки жанровой проблемы.

Именно такую перспективу открывает определение жанра, основанное на признаке заострения образа. Оно подводит нас к пониманию жанра как «своеобразного мира» действительности, отраженной искусством. Такое понимание, как мы видели, было свойственно великому реалисту театра Станиславскому. Оно пронизывало его творческую практику. Теперь эта практика может получить свое истолкование с позиций марксистско-ленинской теории отражения. Становится ясным, что жанр произведения, понятый как «своеобразный мир», выражает конкретные особенности отличия между самой действительностью и выражающей ее сущность формой художественного отражения.

Только при таком понимании анализ того или иного жанра теряет характер эмпирического перечисления отдельных формальных признаков и служит объединению в органическое целое черт, вытекающих из верного понимания природы жанра как «своеобразного мира».

Этим объясняются свойственные Станиславскому верность и глубина анализа художественной сущности разных жанров. Вспомним хотя бы характеристику, данную Станиславским жанру водевиля. Последний предстает перед нами, как мир персонажей, искренне, правдиво и глубоко верящих во всю мнимую сложность происходящих событий. Наивно, но предельно искренне утверждаются в этом мире идеалы социальной справедливости. Здесь социальное зло осуждается средствами неглубокого, но доходчивого сатирического осмеяния. Водевиль — это мир изящества и поэтичности, музыкальности и ритмичности.

Очень важно отметить, в чем Станиславский сумел найти черты ясного различия, отделяющие друг от друга даже, казалось бы, такие взаимно близкие жанры, как водевиль и оперетта. Если мысли и чувства выражены в водевиле скромно и незатейливо, то в оперетте они получают свое нарядное выражение; в водевиле мир окрашен чертами душевности и обаяния, в оперетте ему присуща эффектность, отражающая жизнь со стороны ее внешнего блеска и феерической привлекательности. Это мир «каскада» и буффонности.

Как водевильный, так и опереточный персонажи живут в своем особом мире, где, по выражению Станиславского, «принято выражать свои чувства и мысли не только словами и действиями, но обязательно и пением и танцем»*. Для обоих жанров специфично обращение к пению и танцу как выразительным средствам. Однако используются эти средства каждым из обоих жанров различно. Так, в водевиле танец становится скромным, но обаятельным «пританцовыванием», а пение уступает место задушевной манере «напевать» куплеты. Оперетта же использует всю техническую сложность танца и всю полноту вокального совершенства.

Бросается в глаза, что всякий раз, когда речь шла о способе заострения образа, в сущности, имелась в виду м е р а подобного заострения. Возникает вопрос: нужно ли в таком случае говорить о способе, а не о мере заострения? Положительный ответ становится очевидным, если мы учтем, что мера заострения является лишь следствием применения

---

* Н. Г о р ч а к о в, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, «Искусство», 1952, стр. 239.

одного из художественных средств типизации образа — способа его заострения.

Признак заострения остается ключевым для распознания основной сущности явления жанра. Ему обязаны мы единственно верным пониманием жанра, как «своеобразного мира», рожденного художественным отражением действительности.

Однако при конкретном рассмотрении с этой позиции отдельных жанров нельзя не заметить, что хотя жанровое своеобразие обусловлено прежде всего способом заострения образов, оно получает всю полноту своего художественного выражения лишь в результате применения особых средств. Средства эти так же, как и способ заострения, служат достижению типичности образа. Поэтому мы вправе именовать их средствами типизации. Что́ собой представляют они в каждом отдельном случае применительно к тому или иному жанру, мы пытались пояснить примерами из области водевиля и оперетты.

Следовательно, данное ранее определение жанра необходимо уточнить и дополнить. Теперь оно должно быть сформулировано следующим образом: жанр является особым типом художественной формы, который обусловлен как способом заострения образа, так и другими особенностями средств типизации.

В заключение необходимо подчеркнуть, что речь идет только о жанрах драматического искусства и что при этом предполагается жанр в узком смысле слова, а не род или вид. Только к жанру мы относим в качестве признака различие способов художественного заострения образа. И если иной раз мы упоминали о комедии «просто», то подразумевали ту или иную ее жанровую разновидность, главным образом сатирическую.

Относительно же характеристики видов мы полагаем, что и сегодня, в условиях роста жанрового разнообразия, видовое разделение драматического искусства на трагедию, драму и комедию нисколько не утратило права на существование. Классическая статья Н. Чернышевского «Возвышенное и комическое» создает твердую основу для разработки вопроса о творческих особенностях отдельных видов драмы.

Тем больше, разумеется, есть оснований считать уже и сейчас подробно разработанным вопрос о родовых признаках драматического искусства.

Другое дело — вопросы жанра. Они еще ждут разработки.

Тщательно исследовав причины, влекущие за собой для художника необходимость прибегать к различным способам заострения и типизации, мы сумеем выяснить роль и предназначение жанра. Однако эта работа, как и более подробное обоснование изложенной нами мысли, выходит за пределы одной статьи и требует не только бо́льших просторов изложения, но и коллективной помощи.

Нашей же задачей являлось лишь указать на одно из оставленных без внимания направлений поисков. Здесь, нам кажется, можно обнаружить закономерности, которые дадут возможность опровергнуть ошибочные взгляды и объединить в подлинно научную теорию жанров все уже накопленное в этой области творческой практикой нашего киноискусства и работами киноведов.

ЗА РУБЕЖОМ

В июне этого года в целях широкого ознакомления с практикой советского киноискусства в СССР прибыла делегация киноработников Китая. В делегацию вошли: Ван Лань-си (руководитель делегации) — исполняющий обязанности начальника Главного управления китайской кинематографии (ГУК), Чжун Чжи-джи (секретарь делегации) — начальник планового отдела ГУК, Джан Мин — заместитель председателя художественного совета ГУК, Шиту Вэй — начальник технического отдела ГУК, Чен Я-дин — директор киностудии Народно-освободительной армии, Хун Лин — директор киностудии научно-популярных фильмов, Чен Сан-бо — заместитель директора киностудии документальных фильмов, Цай Фэн — заместитель директора Шанхайской киностудии, Лай Чжи-ю — заместитель директора киностудии Народно-освободительной армии, Мэн Гуань-цзюнь — переводчик, Тэн Да-вэй — переводчик.

Делегация пробыла в Советском Союзе три месяца, изучая структуру, задачи и практику работы главных управлений кинематографии, проката и кинофикации, производственных предприятий. С китайскими кинематографистами беседовали почти все руководящие работники отделов всех главных управлений, студий и кинопредприятий.

Около трех недель отдельные группы делегации изучали опыт работы киностудии «Мосфильм», Центральной студии документальных фильмов, Московской студии научно-популярных фильмов, киностудии имени М. Горького. Кроме того, подробно изучалась деятельность завода «Москинап», фабрики цветной массовой печати и Гипрокино. Большой интерес представило для делегации знакомство с работой Всесоюзного государственного института кинематографии.

Наши китайские друзья побывали в Ленинграде, Киеве, Одессе, Шостке, где также знакомились с работой кинопредприятий.

Помимо изучения опыта советской кинематографии, делегации была предоставлена широкая возможность ознакомления с лучшими театрами и музеями нашей страны. Китайские гости побывали также в колхозе и на Московском автозаводе имени Сталина.

Перед возвращением на родину делегация заверила советских кинематографистов, что собранный за три месяца богатый практический и теоретический материал будет критически освоен китайскими киноработниками и даст им возможность в кратчайшие сроки широко развернуть производство молодой кинематографии Китайской Народной Республики.

Пребывание в нашей стране делегации руководящих работников китайской кинематографии послужит дальнейшему укреплению дружбы великих народов Советского Союза и Китая.

Ниже мы публикуем статьи руководителя делегации Ван Лань-си и члена делегации Мэн Гуань-цзюня.

НАРОДНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ НОВОГО КИТАЯ

Победа революции в Китае, образование народного государства создали условия для широкого развития народной кинематографии. Благодаря неустанной заботе Коммунистической партии и Центрального народного правительства, в результате благотворного влияния и помощи советских киноработников созданы фильмы, завоевавшие популярность среди народа. Низкопробные американские кинокартины, проповедующие реакционную идеологию и упадочничество, некогда наводнявшие китайский кинорынок, были изгнаны с наших экранов.

За четыре года своего существования китайские государственные киностудии выпустили 48 художественных фильмов, 5 киноспектаклей, 176 хроникально-документальных фильмов, 224 киножурнала, 25 на-

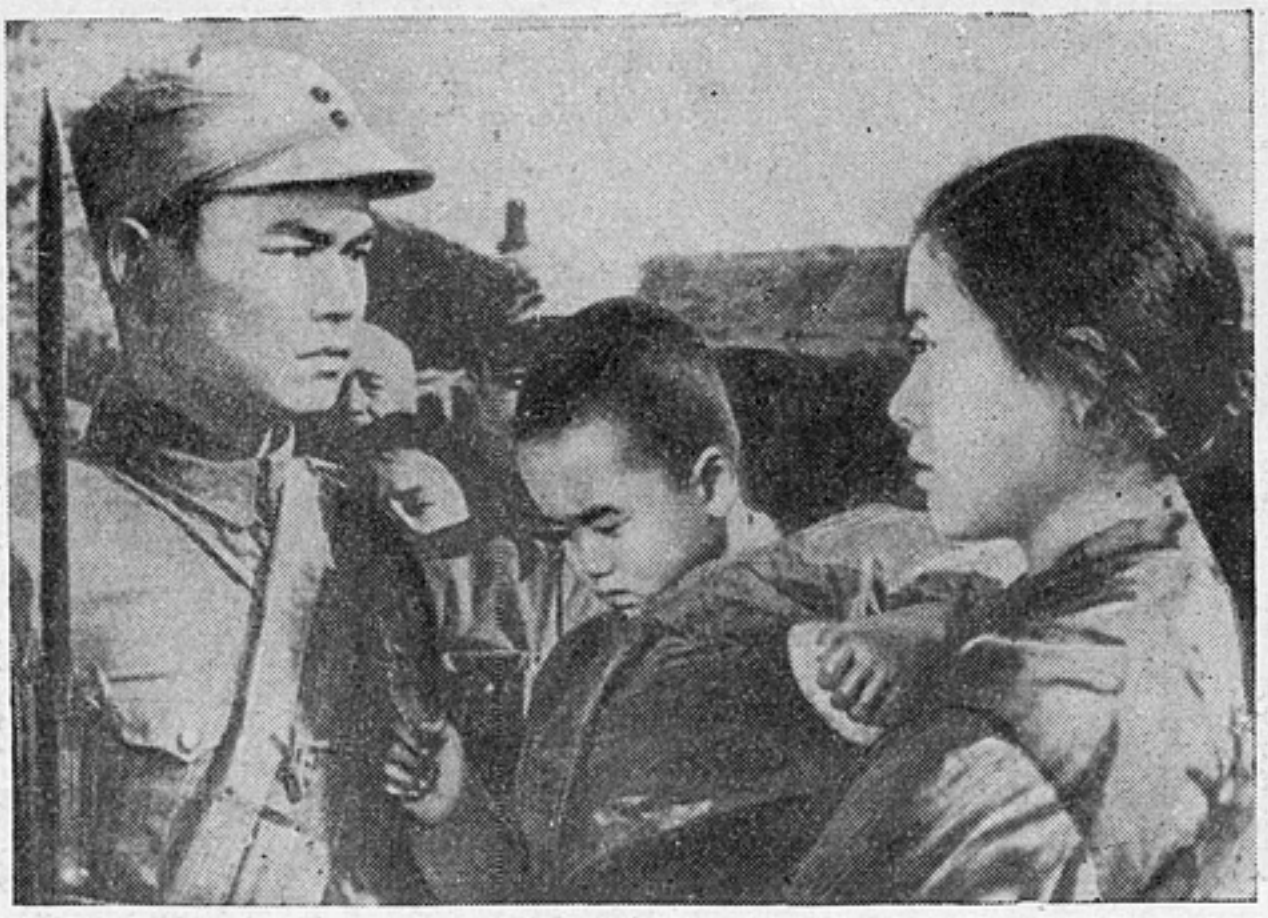
«Стальной солдат»

учно-популярных, 5 мультипликационных и кукольных фильмов. Одновременно дублировано на китайский язык 236 кинокартин зарубежного производства.

Большая часть новых художественных фильмов рассказывает о героических подвигах, совершенных китайскими патриотами в войне против японских захватчиков, и посвящена революционной борьбе и новой жизни нашего народа. Среди них: «Дочери Китая», «Чжао И-мань», «Повесть о новых героях», «Срочное письмо» и другие; фильмы «Стальной солдат», «Боевые друзья», «Красное знамя над Цуйганом» обращаются к дням народно-освободительной войны; период восстановления промышленности и транспорта нашел свое отражение в фильмах «Мост» и «Искра»; о революционной борьбе рабочего класса рассказывают «Ворота № 6» и другие; фильмы «Седая девушка», «Шаньбэйские пастушьи песни» изображают борьбу китайского крестьянства против феодализма; в фильмах «Победа народов Внутренней Монголии», «Золотая и Серебряная долины» («Конец вражды») показывают сплоченность народов Китая в борьбе; фильмы «Люди степей», «Урожай» и «Когда созревает виноград» рисуют современную жизнь нашего народа.

Все эти произведения дают правдивое изображение жизни и борьбы трудящихся, помогают Коммунистической партии воспитывать широкие массы народа.

«Повесть о новых героях»



«Боевые друзья»

Среди полнометражных документальных фильмов стоит отметить следующие: «Южный поход за рекой Янцзы», «Красное знамя реет по ветру», «Триумф на Юго-Западе», «Обуздать реку Хуайхэ!», «Да здравствует мир!», «Против американской агрессии, за оказание помощи Корее!» (1-я и 2-я серии), «Железная дорога Чэнду—Чунцин», «Великая аграрная реформа», «Аньшаньский комбинат на стройке», а также цветные документальные фильмы, поставленные совместными силами китайских и советских кинематографистов: «Освобожденный Китай», «Победа китайского народа». Эти картины с большой убедительностью показывают жизнь, борьбу народа и крупные стройки в нашей стране.

Высокую оценку получили на международных кинофестивалях такие произведения нашей молодой кинематографии, как «Дочери Китая», «Стальной солдат», «Седая девушка», «Боевые друзья», «Единство народов Китая», «Взятие горы Хуа». Кроме того, почетные премии и дипломы получили наши киноработники: Ши Дун-шань (режиссер картины «Повесть о новых героях»), артистка Ши Лянь-син (исполнительница главной роли в фильме «Чжао И-мань»), Ван Чжен-чжи (автор сценария фильма «Победа народов Внутренней Монголии»), Фын Си-чжи (оператор фильма «Красное знамя над Цуйганом»).

Мы придаем большое значение дублированию на китайский язык фильмов Совет-

«Великое единство народов Китая»

«Смелая разведка»

ского Союза и стран народной демократии, считая эту работу одной из наших важнейших и почетнейших задач. Эти фильмы не только знакомят нас с историей борьбы и с жизнью народов наших братских стран, но и оказывают большое влияние в деле воспитания нашего народа. Из советских кинокартин были дублированы 110 художественных и большое количество документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов.

В целях пропаганды научных знаний и опыта передовиков производства в последние два года мы начали выпускать научно-популярные фильмы. Следуя указаниям партии и правительства, наши киноработники, являясь активными участниками социальных преобразований страны, изучают марксистско-ленинскую теорию, успешно овладевают методом социалистического реализма.

* * *

Большая работа проводится по кинофикации. До 1949 года в стране имелось всего лишь около 100 кинопередвижек, а теперь их количество уже возросло до 2160. Кинопередвижки проникают теперь в самые глухие уголки, в самые отдаленные окраины. С каждым годом резко увеличивается число кинозрителей: в 1949 году их было 47 миллионов, в 1950—146 миллионов, в 1951—258 миллионов, в 1952—557 миллионов. В 1953 году число кинозрителей уже достигло 752 миллионов.

«Смелая разведка»

При всех успехах у нашей кинематографии есть еще серьезные недостатки. Ни количество, ни качество нашей кинопродукции не удовлетворяет запросов широких народных масс. Недостаточно высок еще идейный и художественный уровень наших фильмов, в них не преодолен схематизм, они отстают от жизни нашего народа; несовершенно также их техническое качество.

В период осуществления первого пятилетнего плана государственного строительства партия и правительство предъявили нашей кинематографии новые требования.

В декабре 1953 года Государственный Административный совет Центрального народного правительства КНР принял постановления: «Об усилении работы по производству кинофильмов» и «О создании киносети и кинопромышленности».

Эти постановления, формулируя цели и задачи кинопроизводства, намечали конкретные меры по всестороннему улучшению производства фильмов, определяли организацию сценарного дела, наиболее рациональные методы подготовки новых и повышения квалификации старых кадров и т. д.

«Чтобы кино отвечало требованиям экономического и культурного строительства нашей страны, удовлетворяло все возрастающие запросы широких народных масс, — говорится в постановлении, — необходимо, планомерно и последовательно развивая кинофикационную работу, создать кинопромышленность, соответствующую потребности развития киноискусства».

Эти постановления являются ярким свидетельством заботы и внимания, которые проявляют партия и правительство к нашей народной кинематографии, и вдохновляют работников кинематографии. Мы уверены, что под руководством товарища Мао Цзэ-дуна, Коммунистической партии и Народного правительства, при поддержке народа и помощи советских киноработников наша кинематография преодолеет недостатки, будет быстро расти и, несомненно, сыграет свою роль в грандиозном деле социалистического преобразования нашей страны.

Ван Лань-си

СОВЕТСКОЕ КИНО В КИТАЕ

Советское кино является самым передовым и прекрасным киноискусством в мире. Метод социалистического реализма позволяет ему правдиво отражать успехи в строительстве коммунизма, раскрывать внутренний мир советских людей и их высокие моральные качества. Советское киноискусство воспитывает широкие массы в духе коммунизма и советского патриотизма.

Для китайского народа советское кино служит не только предметом развлечения, но и учебником жизни. Именно поэтому оно завоевало в нашей стране такое большое уважение и горячую любовь.

Чтобы дать возможность китайским зрителям ближе познакомиться с советскими фильмами, киноработники нового Китая успешно осуществили в течение 1949 года опытное дублирование кинокартин «Рядовой Александр Матросов», «Русский вопрос» и «Великий перелом». С этого времени дублирование стало новой отраслью нашего кинопроизводства. На Дунбейской и Шанхайской киностудиях были созданы специальные цехи, где начался в крупных масштабах дубляж советских фильмов. Сейчас уже дублировано 111 художественных, 15 больших хроникальных и документальных, 40 научно-популярных и мультипликационных фильмов.

Появление на экранах страны дублированных советских фильмов обеспечило быструю победу дела народного кино. Ранее заполнявшие наш кинорынок реакционные, упадочнические голливудские кинокартины полностью сходят с китайского экрана.

С каждым годом растет число зрителей советских фильмов. Так, в 1949 году их насчитывалось 6 миллионов 600 тысяч, в 1950 году — 48 миллионов, в 1951 году — 96 миллионов, в 1952 году — 239 миллионов, а в 1953 году — почти 400 миллионов.

Смотреть советские фильмы уже стало естественной потребностью китайских кинозрителей.

Памятуя, что «СССР сегодня — это Китай завтра», наши зрители видят в жизни, отражаемой советскими фильмами, перспективу развития своей родины, свою собственную счастливую жизнь. Эти фильмы

учат нас тесно сплачиваться вокруг партии и развивать творческий дух рабочего класса, чтобы расширять строительство социализма.

Демонстрация кинокартины «Донецкие шахтеры», например, произвела глубокое впечатление на горняков угольной столицы Китая—Фушуня. Горняк Хань Лу-юнь из шахты в Мэньтоугоу, посмотрев «Донецких шахтеров», сказал: «Я проработал на шахте тридцать шесть лет, но только после освобождения зажил хорошо. Моя жизнь одинакова с Недолей и Горовым. Только Коммунистическая партия могла привести нас к освобождению, превратить нас из рабочего скота в людей. Только Коммунистическая партия могла привести нас к тому, чтобы мы превратили отсталые шахты в заводы. И я могу сказать только одно: вечно идти за Коммунистической партией!»

Линь Ши-тай из механического завода в Северо-Восточном Китае рассказывал, как советский документальный фильм «Слава труду» воодушевил его, помог усовершенствовать резец и повысить производительность труда в пять раз.

Рабочий-строитель Су Чан-ю увидел в кино работу знатного советского каменщика, перенял его передовые методы кладки кирпича и добился рекордного результата на работе.

Благодаря заботе партии и правительства в настоящее время создана сельская киносеть, которой раньше никогда не существовало. Для наших крестьян советские фильмы имеют особенно большое воспитательное значение, убеждая на конкретных и наглядных примерах в преимуществах коллективного хозяйства. Многие крестьяне, прежде не верившие в механизацию сельскохозяйственного производства, посмотрев «Кавалера Золотой Звезды», «Свет в Коорди», «Трактористов» и «Кубанских казаков», решительно переменили свое мнение и начали проявлять большую активность в деле взаимопомощи и кооперации.

Китайская молодежь в советских кинокартинах находит самые лучшие образцы для подражания. Героические имена Зои, Марите, Матросова, Олега Кошевого, Мересьева глубоко проникли в сердца китайской молодежи. Эти имена вырезали на своих винтовках китайские народные добровольцы на корейском фронте. Перед началом боя они писали заявления, обязуясь действовать так, как советские герои-комсомольцы.

Плакат к фильму «Трактористы»

Плакат к фильму «Композитор Глинка»

Плакат к фильму «Возвращение Василия Бортникова»

Плакат к фильму «Тарас Шевченко»

Китайский доброволец Хуан Цзи-гуан восхищался советскими фильмами и часто говорил, что хочет учиться у их героев. В одном из боев он повторил подвиг Матросова, закрыв своим телом амбразуру, из которой враг вел бешеный огонь.

Герой китайской Народно-освободительной армии Ле Тин-вэнь, который совершил семь подвигов, был ранен в бою за освобождение острова Хайнань. Его левая рука была искалечена. Его послали в военную школу, но учиться ему было так трудно, что он стал подумывать о демобилизации. Однако, просмотрев «Повесть о настоящем человеке», он поставил себе в пример Мересьева. Превозмогая боль, Ле Тин-вэнь занялся усиленной тренировкой и в конце концов добился того, что рука начала действовать, и он полностью восстановил свою работоспособность.

Когда китайский народ под руководством Коммунистической партии стал проводить по всей стране важнейшие кампании, направленные на преобразование общества, советские фильмы принесли большую пользу — они помогли многим интеллигентам осознать ошибочность их прежних позиций «независимости от политики». Так, профессор медицинского колледжа в Кантоне Цинь Гуан-юй, выступая на конференции зрителей после просмотра советского фильма «Суд чести», горестно сказал: «Увидев эту картину, я чувствую очень большую тяжесть на сердце, потому что я так же, как профессор Лосев и директор института из этой картины, совершил очень серьезные ошибки. Я написал тридцать четыре статьи и только одну из них на китайском языке, а все остальные на английском. Десять из них и отправил для опубликования в Америку. Даже после освобождения я послал туда три статьи... Почему я мог поступать таким образом? Потому что в меня очень глубоко проник яд американской империалистической пропаганды. Под его действием я ошибочно считал, что именно такая публикация статей принесет мне известность и славу. В действительности же я потерял национальную почву...»

После того как в Китае были показаны картины «Яков Свердлов», трилогия о Максиме и «Сельская учительница», зрители выражали решимость учиться у их героев беспредельной преданности революции и готовность по призыву Мао Цзэ-дуна «всем сердцем, всеми помыслами служить народу».

Молодая учительница Ши Жуй-фэнь, приехав на работу в отдаленную, очень маленькую и бедную деревню Циншуйтан, вначале впала в уныние. Однако после знакомства с кинофильмом «Сельская учительница» взволнованно заявила: «Эта сельская учительница своей стойкостью указала мне мой дальнейший путь. На примере ее жизни я глубоко поняла, что строительство социалистической родины — это не пустая фраза! Я являюсь сельской учительницей, и мой долг учить крестьян, идти вместе с ними. Я хочу будущее крестьян сделать моим собственным будущим».

Китайские дети особенно любят смотреть советские фильмы. После демонстрации «Красного галстука», «Первоклассницы», «Пахта-Ой» и других многие ребята просили принять их в пионерский отряд.

Огромное воспитательное значение для кинозрителей отсталых ранее национальных районов нашей страны имели такие фильмы, как «Весна в Сакене», «Цветущая Украина», «Советский Узбекистан», показавшие, как народы Советского Союза построили свою сегодняшнюю счастливую жизнь. Выпускник Юньнаньского института национальных меньшинств Ли Чжен-цай из народности И в своем письме сообщал об особых трудностях работы на окраинах и заверял: «Но мы не огорчаемся, потому что мы постояннно думаем о председателе Мао Цзэдуне, думаем о том несгибаемом духе, который в советских фильмах проявили советские коммунисты и народ в борьбе с трудностями. Это очень воодушевляет нас в нашей работе...»

Невозможно перечислить все примеры исключительного влияния советских фильмов. Не удивительно, что каждый раз, когда они появляются на экране, массы зрителей наперебой спешат в кинотеатры. Не удивительно и то, что китайские зрители с таким нетерпением всегда ожидают ежегодного фестиваля советских фильмов. С небывалым успехом прошел в 1952 году месячник советского кино. Число зрителей достигло тогда ста миллионов человек.

В городах и селах, на заводах и в воинских частях с каждым днем увеличивается число зрителей советских кинокартин. Редакции всех газет и журналов постоянно получают письма, содержащие хорошие отклики на советские фильмы. И в самом деле советские фильмы стали сегодня неотъемлемой частью культурной жизни китайского народа. Советское кино учит китайский народ честно служить делу мирного строительства своей родины, священному делу защиты мира во всем мире.

Мэн Гуань-цзюнь

УСПЕХИ ПОЛЬСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

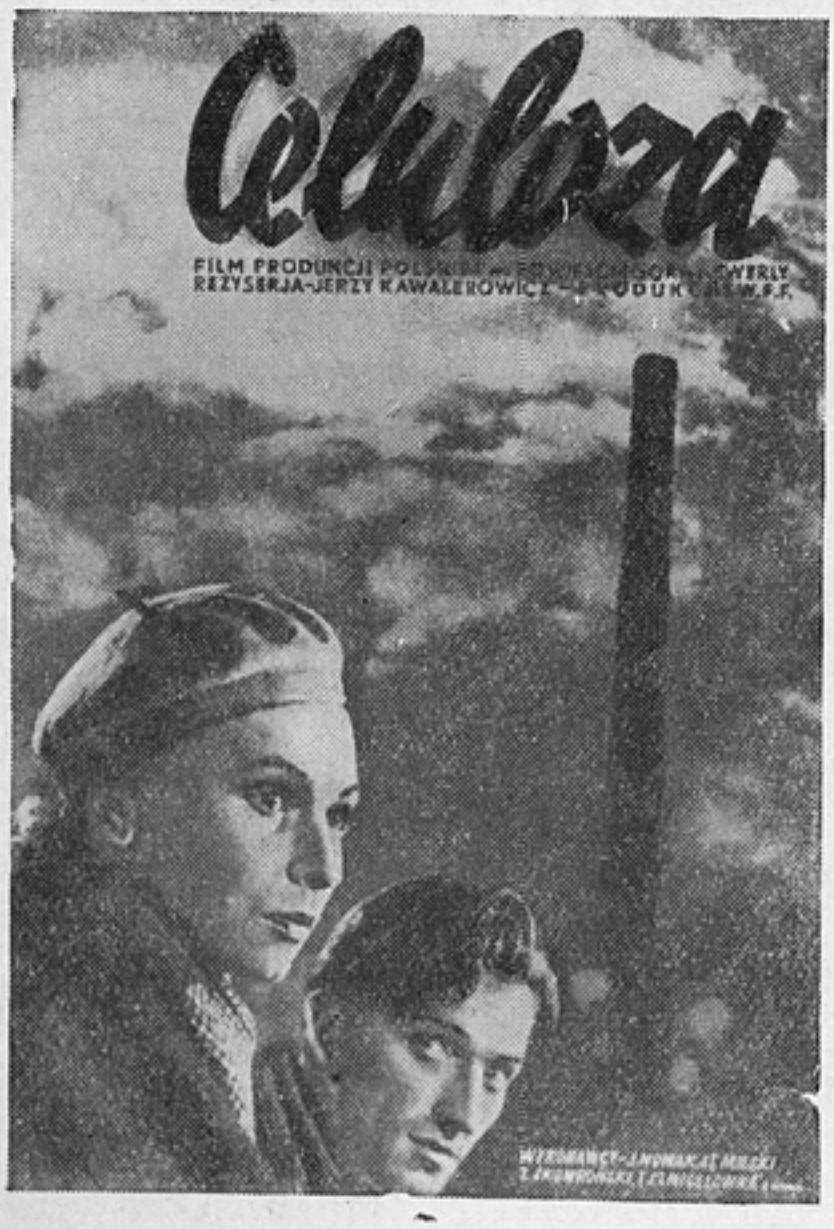
В прежнем буржуазном польском государстве национальная кинематография влачила жалкое существование. И в художественном, и в техническом отношении она была чрезвычайно слабой. Творческие работники, выполняя волю своих хозяев, ставили фильмы, «делающие деньги», бессодержательные и низкопробные.

Передовые люди понимали, что отечественная кинематография находится в плачевном состоянии. Особенно остро они почувствовали это в конце 20-х годов, когда им впервые представилась возможность сравнить польскую кинопродукцию с произведениями советского киноискусства. Выдающаяся деятельница польской кинематографии Ванда Якубовская вспоминает:

«Когда в 20-х годах мы в Польше впервые увидели советские кинокартины, мы были буквально ошеломлены. Перед нами раскрылся новый мир, и искусство, показавшее нам этот мир, было таким же новым и необычайным. Мы смотрели каждый советский фильм бесчетное количество раз».

Но советские фильмы очень редко попадали тогда на польский экран. А с 1935 года их не стало почти совсем. В городских кинотеатрах показывалась исключительно голливудская стряпня и кинобредни геббельсовского производства. Деревня же из-за неразвитой киносети вообще не смотрела фильмов.

В период гитлеровского вторжения прогрессивные киноработники вместе со всеми



Плакат к фильму «Целлюлоза»

Плакат к фильму «Сыны народа»

Плакат к фильму «Пятерка с улицы Барской»

Плакат к фильму «Возвращение в старый город»

патриотами оказывали сопротивление фашистским оккупантам. Часть киноработников, спасаясь от гитлеровских зверств, выехала в Советский Союз. Здесь, при сформировавшейся Польской народной армии была организована группа военной хроники. Операторы этой группы впоследствии составили основное ядро новой польской кинематографии. Киноискусство демократической Польши рождалось в боях за родину.

В ноябре 1945 года декретом Крайовой Рады Народовой было создано государственное предприятие «Фильм польский».

Становление молодой кинематографии сопровождалось упорной борьбой за новое идейное содержание, за решительное освобождение от вредных буржуазных влияний и поисками новых художественных средств.

Жизни польского народа и движению сопротивления в период гитлеровской оккупации было посвящено шесть первых художественных фильмов из девяти, созданных до 1949 года.

В ноябре 1949 года состоялся Первый съезд деятелей польской кинематографии, призвавший работников кино повернуться лицом к современности, показать борьбу польского народа за построение социализма и ведущую роль рабочего класса в жизни страны.

В последующие два года, 1950—1951, польская кинематография создала девять полнометражных фильмов (один документальный и восемь художественных), из которых шесть посвящены современной жизни.

Все более расширяющийся круг деятельности работников кинематографии вызвал необходимость ее организационного укрепления. В январе 1952 года при Президиуме Совета Министров было создано Центральное управление кинематографии для руководства работой киностудий, прокатных и производственных предприятий, а также подготовкой новых кадров творческих и технических работников кинематографии.

В августе нынешнего года Президиум Совета Министров принял постановление о расширении производственно-технической базы польской кинематографии, предусматривающее крупные капиталовложения на ближайшие пять лет в производство фильмов, в прокат, в производство кинооборудования и различных вспомогательных для кинопромышленности материалов.

Из года в год растут культурные потребности польского народа, количество кинозрителей неизменно увеличивается. Особенно велика популярность фильмов отечественных. Об этом наглядно говорят цифры: двадцать пять польских фильмов, появив-

Плакат к фильму «Погоня»

шихся на экранах с 1947 по первую половину 1954 года, посмотрело 82 миллиона человек, то есть в среднем каждый фильм видело 3 275 000 зрителей.

Быстрыми темпами расширяется производственная база.

За время войны и оккупации все кинотехническое оборудование было полностью уничтожено. В 1945 году «Фильм польский» не имел в своем распоряжении ни одного киноателье, ни одной лаборатории. Первый художественный фильм был создан в 1947 году в бывшем спортивном зале в Лодзи. С тех пор лодзинский киноцентр, соответствующим образом расширенный и оборудованный, выпустил свыше тридцати полнометражных художественных и документальных фильмов. В 1953 году была создана новая студия на территории бывшей выставки во Вроцлаве. В текущем году на экраны должен выйти ее первый фильм.

Производственная мощность польской кинематографии позволяет сейчас выпускать семь-восемь полнометражных художественных фильмов ежегодно.

Построенная в Варшаве студия документальных фильмов создала уже около 500 различных картин и специальных выпусков и свыше 500 номеров кинохроники. Свыше 310 научно-популярных, инструктажных и школьных картин — такова продукция лодзинской студии научно-популярных фильмов.

Эти достижения свидетельствуют о реальности нового плана дальнейшего развития кинематографии, прежде всего в области производства художественных филь-

Плакат к фильму «Козленок»

мов. В 1954 году польская кинематография выпустит десять, в 1959 году — девятнадцать, а после 1960 года — около 30 фильмов ежегодно. Планом предусмотрено полное освоение производственной мощности вроцлавской киностудии и значительное расширение лодзинской студии художественных фильмов.

Предусматривается строительство новой киностудии в Коморове около Варшавы. Эта студия уже в 1959 году сможет производить девять фильмов в год, а с окончанием строительства ее мощность увеличится вдвое.

Кроме того, в Варшаве будет создана новая студия научно-популярных фильмов, которая с 1960 года сможет выпускать восемьдесят пять короткометражных фильмов в год.

Чтобы добиться таких высоких производственных показателей, необходимо подготовить новые кадры творческих работников. Государственная Высшая школа кинематографии, ныне располагающаяся в Лодзи, в ближайшее время получит новое здание в Варшаве.

Чтобы обеспечить планомерное развитие кинопромышленности, предусмотрено строительство четырех новых фабрик цветной пленки, химикалий, фотобумаги.

В 1960 году кинопромышленность будет производить 40 миллионов метров фильмокопий в год вместо 15 миллионов метров, производимых сейчас. Для этой цели будет построена новая копировальная фабрика в Варшаве.

За десять лет количество кинотеатров выросло в городах с 404 до 775. К 1960 году будет построен еще 61 кинотеатр. Количество сельских кинотеатров, вообще не существовавших до войны, достигнет к концу нынешнего года значительной цифры — 1399.

Польские фильмы завоевали почетное место на экранах других стран. Фильм «Последний этап» посмотрело 18 миллионов зарубежных зрителей, фильм «Пограничная улица» — около 14 миллионов, «Дом на пустыре», «Мое сокровище», «Чертово ущелье», «Непокоренный город», «Юность Шопена» — по 5 миллионов зрителей.

В Советском Союзе из двадцати пяти польских художественных фильмов демонстрировалось одиннадцать. «Последний этап», «Пограничная улица», «Юность Шопена» были показаны на экранах пятнадцати стран.

На международных кинофестивалях премиями и дипломами были удостоены фильмы: «Последний этап», «Непокоренный город», «За вами пойдут другие», «Две бригады», «Мир победит во всем мире», «Пятерка с улицы Барской», «Под фригийской звездой», а также многие короткометражные документальные и научно-популярные фильмы.

Для более широкого ознакомления зарубежных кинозрителей с польскими фильмами систематически проводятся кинофестивали в странах народной демократии и в Советском Союзе.

Традицией стала и организация в Польше фестивалей советских фильмов и фильмов стран народной демократии.

Сейчас, следуя призыву партии, многие писатели активно включились в работу над сценариями. Характерно, что почти все готовящиеся фильмы отражают проблемы современности.

До конца года должны выйти на экраны следующие фильмы: «Трудная любовь» (режиссер Ст. Ружевич) — о современной польской деревне, «Погоня» (режиссер Ст. Урбанович) — о бдительности, «Балтазаров пир» (режиссер Е. Зажицкий)—по роману Тадеуша Брезы, «Автобус уходит в 6.30» (режиссер Я. Рыбковский) — о проблемах семьи, «Недалеко от Варшавы» (режиссер М. Каневская), «Невезение» (режиссер Зб. Кузоминский) — комедия из жизни спортсменов, «Месть» (режиссер А. Богдзиевич)— по комедии А. Фредро. Запущены в производство и выйдут на экраны в первой половине 1955 года фильмы: «Кандидатский стаж» (режиссер А. Вайда) — по роману Б. Чешко «Поколение», «Железный занавес» (режиссер Ян Кехер) — о патриотизме граждан новой Польши, комедия «Ирена, домой!» (режиссер Я. Фетке), «Подгалье в огне» — исторический фильм о крестьянском восстании, «Трудные сердца» (режиссер А. Форд) — из жизни деревни, «Утренняя звезда» (режиссер Я. Рыбковский) — о боевой дружбе польских и советских солдат.

Польская кинематография, используя опыт и достижения советского киноискусства, все больше овладевает методом социалистического реализма и становится могучим оружием польского народа в его борьбе за создание нового, социалистического общества, за мир во всем мире.

И. Середенко

П. КОНСТАНТИНЕСКУ

В УЧЕБЕ И ТРУДЕ

Недавно Москву посетил заместитель начальника Главного управления кинематографии Министерства культуры Румынской Народной Республики П. Константинеску. Редакция журнала «Искусство кино» попросила его рассказать о положении румынской кинематографии, о новых фильмах, над которыми работают ее деятели, о проблемах, с которыми сталкиваются они в своей работе.

Ниже приводится запись беседы П. Константинеску с нашим корреспондентом.

Освобождение Румынии Советской Армией от фашистского ига положило начало новой эпохе в жизни румынского народа. За прошедшие десять лет наш народ добился больших успехов во всех областях жизни. Миллионы людей, впервые получивших доступ к знаниям и культуре, проявляют огромный интерес ко всем видам искусства и литературы, в частности к кинематографии. Наше правительство и Рабочая партия, высоко оценивая воспитательное значение кино, уделяют ему большое внимание и оказывают повседневную помощь.

Румынская национальная кинематография еще только создается. Фактически до 1944 года она не существовала. Нельзя же называть румынскими фильмы, созданные на иностранные деньги, по иностранным шаблонам, с участием иностранных специалистов, да к тому же зачастую даже не в Румынии. Господствовавшие в стране иностранные прокатные компании всячески затрудняли создание национальной кинематографии. В Бухаресте существовали только одна лаборатория для обработки пленки и один маленький съемочный павильон. На экранах демонстрировались почти исключительно заграничные фильмы.

Немногие собственно румынские кинокартины, которые были созданы до второй мировой войны, не оставили никакого заметного следа. Исключение составляет разве лишь фильм «Бурная ночь», поставленный ныне здравствующим режиссером Жаном Джорджеску по пьесе классика румынской драматургии Иона Луки Караджале.

С оккупацией Румынии немецко-фашистскими войсками в 1940 году работа над художественными фильмами вообще прекратилась. Вместо них военное ведомство стало выпускать только киножурналы, главным образом фронтовые.

Естественно, что первое время после окончания войны и установления в Румынии народной власти в стране не оказалось необходимой базы для производства художественных фильмов, и румынские кинематографисты занимались только выпуском киножурналов и небольших документальных фильмов.

В ту пору во всех областях жизни страны шла упорная борьба между отживающим старым и нарождающимся новым. Острой была борьба и на идеологическом фронте. И здесь большую поддержку оказывали нам советские фильмы с их новой социалистической моралью, с новыми героями. На этом этапе развития отечественной кинематографии, когда в стране существовало еще много частных прокатных

фирм и не была проведена национализация кинопромышленности, основная наша задача заключалась во всемерном внедрении советских фильмов, в ознакомлении румынского кинозрителя с лучшими произведениями советской кинематографии.

Тогда и была создана советско-румынская прокатная организация «Совромфильм». Ее деятельность принесла большие и полезные результаты. Советские фильмы и сегодня занимают ведущее место в нашем прокате наряду с произведениями стран народной демократии и лучшими произведениями прогрессивной кинематографии других стран мира.

* * *

Памятной датой в развитии румынского кино стал опубликованный в 1948 году декрет правительства о национализации кинопромышленности, которая становилась таким образом государственным достоянием.

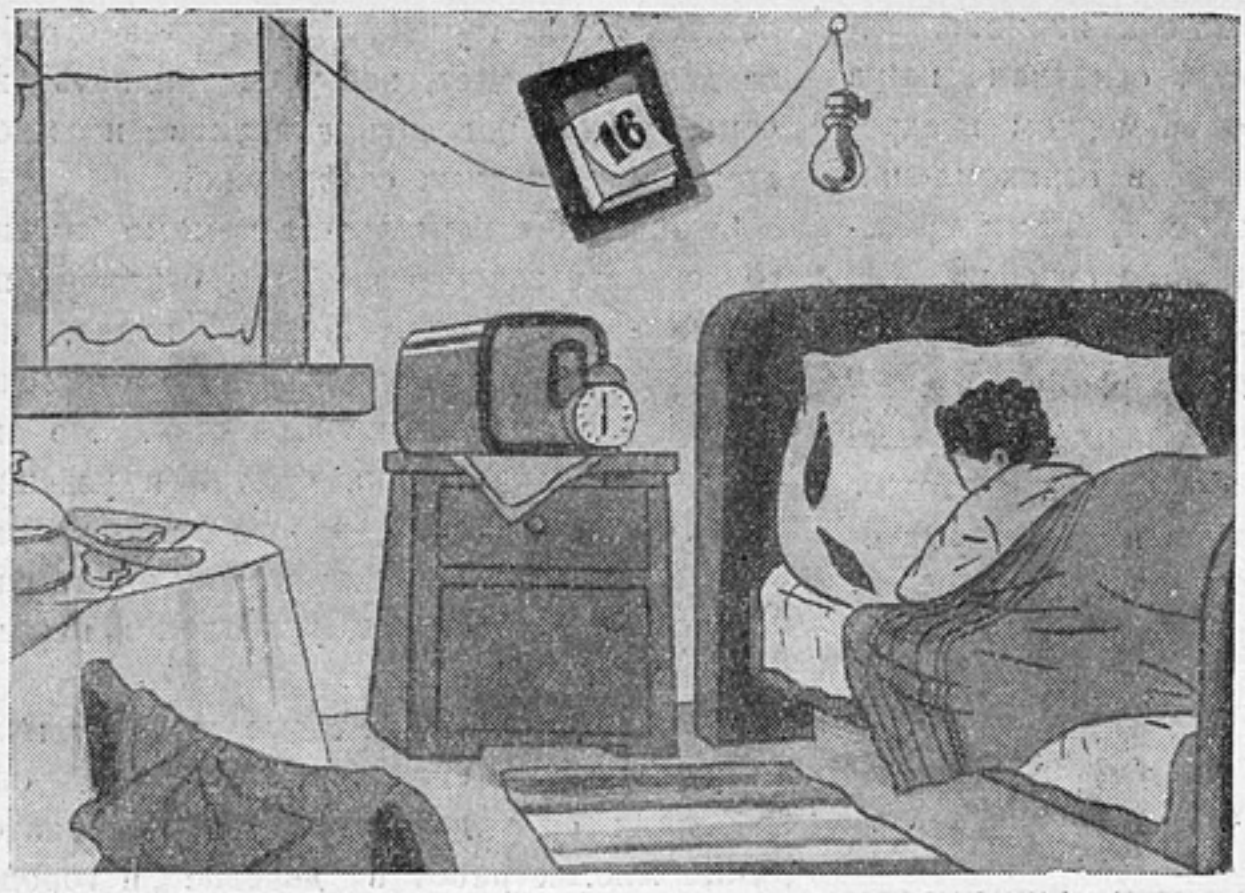
Первым детищем художественной кинематографии Румынской Народной Республики был фильм «Звенит долина», поставленный в 1948—1950 годах и посвященный строителям железной дороги Бумбешть—Ливезинь. До постройки прямой ветки, связывающей угольный район долину Жиу с промышленными центрами страны по самому короткому пути, дорога шла в обход, по горам. Правители старой Румынии в течение двадцати пяти лет пытались построить здесь жизненно важную дорогу. Но так как при этом они преследовали главным образом лишь свои корыстные цели, то работы так и не были доведены до конца. Молодежь новой Румынии завершила стройку за девять месяцев, построив тридцать восемь туннелей, десять виадуков и много других инженерных сооружений.

Окончание строительства помимо большого государственного имело и огромное политическое значение. Народ видел, как строили дорогу прежде и сначала отнесся к инициативе молодежи иронически. Но по мере того как стройка быстро и успешно подвигалась к концу, это недоверие исчезало. Весть об окончании строительства разнеслась по всей стране, укрепляя в народе авторитет новой власти.

Закончив стройку, молодые люди не могли уже больше сидеть сложа руки, они требовали себе дела, выступали инициаторами многих работ в деревне и городе. Из их числа вышли многие бригадиры на стройках, в промышленности; большая группа ушла учиться.

В тот период я еще не работал в системе кинематографии и возглавлял молодежные бригады на стройке дороги Бумбешть—Ливезинь в качестве коменданта. Съемки фильма «Звенит долина» велись на моих глазах, молодежь принимала в них активное участие. Сегодня, когда я смотрю этот фильм глазами участника стройки, я, естественно, нахожу в нем много недостатков, проистекавших из-за недостаточного знания режиссером Паулем Никулеску образов своих героев. Режиссер оказался неспособен убедительно показать два лагеря—врагов и друзей стройки. Злоупотребление комическими деталями в обрисовке отрицательных персонажей снижало обличи-

«Бригада Ионуца»



«Мариникэ»

тельную силу фильма. Некоторые актеры, впервые поставленные перед необходимостью создать образы простых людей и мало знакомые с их психологией, пошли по линии чисто внешней. Их герои получились неубедительными.

Однако при всех слабостях фильм «Звенит долина», несомненно, сыграл свою положительную роль, ибо яркими и выразительными средствами кинематографа впервые показал формирование в нашем обществе нового человека, показал, какие огромные дела могут вершить трудящиеся, которые сознают, что они работают на благо своей родины. Вот отчего фильм был встречен с таким интересом в Румынии и за ее пределами. Мне лично довелось показывать его молодежи Германской Демократической Республики. Просмотр неизменно вызывал оживленный обмен мнений и вдохновлял молодых строителей демократической Германии на новые трудовые подвиги.

Этот фильм имел большое воспитательное значение не только для зрителей, но и для творческих кадров румынской кинематографии. На его ошибках они учились более смелому проникновению в жизнь, более глубокому осмысливанию социальных преобразований, более яркому показу образа нашего современника.

Окончание съемок фильма совпало с важным организационным мероприятием правительства — созданием в августе 1950 года Комитета по делам кинематографии при Совете Министров.

Важнейшие преобразования, которые были осуществлены с тех пор, способствовали значительному укреплению материально-технической базы румынской кинематографии. В настоящее время в столице Румынии имеется рассчитанная на постановку пяти полнометражных художественных фильмов в год студия «Бухарест», при которой существуют студия мультфильмов и студия кукольных фильмов.

Здесь был поставлен фильм «Жизнь побеждает» (сценарий известного драматурга Аурела Баранга, режиссер Дину Негряну), рассказывающий о судьбе крупного ученого, профессора Олтяну. Враги новой власти стремятся перетянуть ученого на свою сторону, но жизнь подсказывает ему иной путь — вместе с народом, строящим новую жизнь. Остро ставя вопрос о необходимости воспитательной работы среди румынской интеллигенции и повседневной помощи работникам науки, фильм одновременно учил бдительности, непримиримости к врагам нового строя.

В студии «Бухарест» режиссеры Жан Джоржеску и Виктор Илиу поставили фильм «У нас в селе» («Июньские ночи») о борьбе с кулачеством в современной румынской деревне.

Здесь же был снят один из лучших фильмов румынской кинематографии «Митря Кокор» (прокатное название в СССР «Мечта сбылась») по повести выдающегося современного писателя Румынии Михаила Садовяну. В образе главного героя фильма Митри Кокора, посланного на войну против Советского Союза, но постепенно осознающего бессмысленность этой войны для румынского народа и выступаю-

«Потерянное письмо»

щего против ее продолжения, раскрываются черты нового человека, который становится на путь активного служения интересам народа.

Фильм «Митря Кокор», снятый режиссерами Виктором Илиу и Марietтой Садова, получил на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1952 году «Премию борьбы за социальный прогресс».

В настоящий момент студия «Бухарест» закончила работу над второй серией большой киноэпопеи «Внуки горниста» (сценарий Чезаре Петреску и Михая Новикова, режиссер Дину Негряну). В 1877 году в битве под Плевной отличился горнист Опря Деробанцу и получил награду, спустя 30 лет его казнят за участие в крестьянском восстании против непосильного помещичьего гнета. Фильм рассказывает о внуках Деробанцу — участниках революционной борьбы румынского народа против своих угнетателей. Первая серия, выпущенная год назад, отображала борьбу компартии против порабощения страны иностранным капиталом в период кризиса с 1929 по 1933 год. Вторая серия посвящена подпольной борьбе румынских коммунистов во время второй мировой войны и освобождению румынского народа из-под власти гитлеровских захватчиков. Главные герои фильма — это собирательные образы лучших людей Румынии, которые сегодня благодаря всемирно-исторической победе Советской Армии и под-

«Потерянное письмо»

«Внуки горниста»

держке Советского Союза получили возможность претворять в жизнь мечты и чаяния своих отцов и дедов.

Интересный фильм из жизни рабочего класса создал режиссер Жан Михаил «Бригада Ионуца». Бригада молодого стахановца из угольного района Жиу, борющаяся за внедрение передовых методов труда, завоевывает право первой использовать новые машины, облегчающие труд горняков и увеличивающие выработку. Новаторы наталкиваются на сопротивление еще не разбитых внутренних врагов, организующих диверсию — взрыв в шахте. Это раскрывает глаза тем шахтерам, которые не понимали до сих пор всего значения дела, возглавленного бригадой Ионуца. Коллектив шахты активно помогает новаторам. Новая машина внедряется в производство ко Дню шахтера.

Следует отметить удачный опыт экранизации пьесы нашего классика Иона Луки Караджале «Потерянное письмо». Творческое содружество театрального режиссера Сики Александреску и кинорежиссера Виктора Илиу, поставивших этот фильм, принесло хорошие результаты.

По единодушному мнению критики, в фильме удалось еще сильнее, чем в театре, оттенить сатирическую направленность комедии Караджале, еще острее разоблачить ее героев, еще ярче выявить таланты таких великолепных актеров, как К. Антониу, А. Джугару, Р. Белинган, М. Ангулеску, Э. Годяну и других.

Режиссер П. Калинеску снимает сейчас фильм «Разворот» по повести Марине Преда. Рассказывая об острых социальных столкновениях в деревне, фильм будет направлен против всякого рода загибщиков и уклонистов, пытающихся своими действиями дискредитировать политику партии, и покажет, как терпят крах все происки врагов, как крепнет единство тружеников села с рабочим классом. На примере главного героя фильма бедняка Илие Барбу фильм раскрывает психологию трудового румынского крестьянства, которое постепенно приходит к мысли о необходимости социалистических преобразований в жизни деревни.

В процессе подготовки находится острая сатирическая кинокомедия «Наш директор», высмеивающая проявление бюрократизма и волокиты в государственном аппарате. Центральный персонаж комедии — директор одного управления, который много говорит о связи с массами, о самокритике, о бережном отношении к государственному имуществу, о правильном использовании кадров, а сам во всем поступает наоборот. За спиной такого болтуна-руководителя действуют казнокрады, тайные и явные враги. В конце концов усилиями честных людей директор разоблачается; вместе с ним изгоняют из управления и всю нечисть.

Большое значение придаем мы съемкам художественного музыкального фильма «Барбу Лаутару». Режиссером фильма является Мариетта Садова, хорошо зарекомендовавшая себя в работе над фильмом «Митря Кокор», а ее ассистентами — выпускники ВГИК Борош и Гливиу Чулей.

«Сто лет Бэлческу»

Сценарий фильма написал Димитру Корбя. Фильм расскажет о судьбе талантливого музыканта из народа, о его печальном детстве, когда он вместе с отцом ходил по дворам, зарабатывая на жизнь игрой на скрипке, о том, как он стал известным музыкантом, исполнителем яркой и самобытной народной музыки, о его трагической любви к крепостной девушке.

Мультипликационные фильмы студии «Бухарест» уже снискали себе популярность у маленького зрителя. В их числе «Два зайчонка», «Непослушный утенок», «Сказка о двух медвежатах» и другие. Полностью оправдал себя опыт создания мультипликационного фильма на современную тему. Я имею в виду сделанный по известной сейчас повсюду песне композитора Миленьяну фильм «Мариникэ», в котором высмеиваются лентяи.

В жанре мультипликации успешно работает молодой талантливый художник Ион Попеску-Гопо. В недавнем прошлом карикатурист газеты «Свободная Румыния», он нашел в мультипликации свое второе призвание. За создание первых мультипликационных фильмов ему присуждена Государственная премия.

Объединяя производство художественных, мультипликационных и кукольных фильмов, киностудия «Бухарест» является таким образом небольшим комбинатом. Ей уже давно тесно в старом помещении. Поэтому правительство приняло решение о

«Байя Маре»

«Наш директор»

строительстве киногорода в 18 километрах от столицы, в деревне Буфтя. Спроектированный в Москве под руководством главного архитектора Г. Лаврова, этот киноцентр призван удовлетворить растущие потребности нашего народа в новых произведениях киноискусства. Он будет состоять из 30 различных зданий, в том числе пяти павильонов для съемок. Часть из них вступит в строй в этом году. Начато строительство электростанции и большой лаборатории. Кроме того, поблизости от нового киноцентра сооружается жилой городок. Все производственные помещения будут оборудованы по последнему слову техники и снабжены всем необходимым для производства любого вида съемок.

В Буфте разместится нынешняя студия «Бухарест» со своими филиалами. За последнее время эта студия нами реконструирована. Здесь, в частности, построены большой павильон с подсобными помещениями и новая лаборатория по обработке пленки, в том числе и цветной.

За последние годы число сотрудников выросло в три с лишним раза. Кадры для студии готовили Ленинградский институт киноинженеров и ВГИК. В нынешнем году первые творческие кадры для нашей кинопромышленности выпустил и Румынский Институт кинематографии, созданный три года назад. К трем его основным факультетам — режиссерскому, операторскому и актерскому — недавно прибавилось одно отделение, которое будет готовить кадры художников-мультипликаторов. Сейчас в институте обучается больше двухсот девушек и юношей. Некоторые из них уже проявили себя в фильмах. Так, студент Эм. Петруц хорошо зарекомендовал себя в работе над ответственной ролью главного героя фильма «Бригада Ионуца». Курсовые работы молодых операторов дают право утверждать, что румынская кинематография получит хорошее пополнение.

В институте кинематографии подготовкой специалистов руководят опытные преподаватели.

На кафедре режиссуры в течение года проработал советский режиссер Д. Васильев. Опираясь на опыт советских товарищей в подготовке режиссерских кадров, он помог нам наиболее рационально построить учебный процесс, разработать учебные программы. Сейчас на режиссерском факультете успешно преподают опытные мастера румынского кино Дину Негряну, Виктор Илиу и другие.

Большую помощь институт получил от такого крупного советского мастера операторского искусства, как Л. Косматов. Возглавляет операторский факультет Отт Вилфрид.

На актерском факультете преподают известные талантливые деятели, имеющие большой опыт работы в кино. Мы широко используем советскую систему учебной работы с будущими актерами. Ее основой является система Станиславского — ведущий предмет на факультете. Студенты знакомятся здесь также с основами социалистического реализма, марксистской эстетикой и рядом других предметов.

На занятиях в Румынском Институте кинематографии

По окончании института молодые киноактеры зачисляются в Государственную студию киноактера имени Константина Нотарра, одного из основоположников румынского театра. Эта студия, созданная в 1951 году, уже заняла важное место в театральной жизни страны и служит резервом творческих сил для нашей кинематографии. Труппа студии, насчитывающая больше шестидесяти человек, все время пополняется новыми способными актерами, столичными и периферийными. Так был приглашен в студию удачно снявшийся в фильме «Бригада Ионуца» актер из города Крайова Нямцу Отонель.

Студия выполняет также функции стационарного театра, в репертуар которого включены некоторые сценарии, переработанные в пьесы, например «Внуки горниста». Эту пьесу, переделанную из двухсерийного сценария, поставила на сцене студии театральный режиссер Сорана Короамэ. Любопытно отметить, что Короамэ, не оставляя работы в театре, дебютирует под руководством кинорежиссера Илиу и в постановке нового фильма.

Кроме института у нас работает несколько средне-технических учебных заведений, готовящих кадры для кинематографии.

Важное место в системе румынского кино занимает бухарестская студия имени Александру Сахия. Эта студия выпускает ежегодно 24 хроникально-документальных фильма, 52 номера журнала «Новости дня» и 24 номера журнала «Сельское хозяйство». Качество киножурнала «Новости дня» не перестает улучшаться, чувствуется стремление кинооператоров наиболее полно и интересно показать жизнь нашей родины.

Из полнометражных документальных произведений, которые были горячо встречены зрителями, следует назвать выпущенный совместно с нашими советскими коллегами фильм «Румынская Народная Республика». Работа над этим фильмом явилась замечательной школой для наших молодых мастеров документального кино. Операторы Г. Фехер, П. Холбан и А. Еней овладели в процессе работы над фильмом цветными съемками. Вся румынская группа много почерпнула от сотрудничества с таким мастером, как Л. Варламов.

Такой же школой была работа под руководством режиссера И. Копалина над документальным фильмом о Бухарестском фестивале молодежи. Этот фильм «За мир и дружбу» получил в нынешнем году в Карловых Варах «Премию дружбы между народами».

Можно назвать также документальные фильмы «День освобождения» (получивший Государственную премию), «Солнечные дни» (рассказывающий, как заботятся о детях в Румынии), «Байя Маре» (о работе и отдыхе жителей Байя Маре — города, в котором находится крупнейший в стране комбинат цветных металлов), «Путь изобилия» (о жизни современной деревни).

Интересный фильм «Незабываемые дни» об отдыхе трудящихся Румынии сделал

молодой режиссер, выпускник московского ВГИК, Х. Борош.

В документальном фильме «100 лет Бэлческу» режиссер Ион Бостан показал на богатом иконографическом материале славный жизненный путь руководителя революционных битв 1848 года Николае Бэлческу.

При студии имени Сахиу продуктивно работает дубляжный цех, готовящий наиболее интересные произведения зарубежной кинематографии, и в первую очередь советские фильмы, для проката на румынском экране: «Падение Берлина», «Сталинградская битва» и другие.

Существует у нас студия диафильмов имени Иона Крянга. Ее производственная мощность пока 80—100 диафильмов в год, предназначенных главным образом для школ, высших учебных заведений и курсов.

Нами создан также Научно-исследовательский институт кинематографии, разрешающий ряд важных технических проблем развития отечественной кинопромышленности.

Работники этого института А. Белусич и А. Сиксаи за создание нового образца машины по переводу изображения с широкой на узкую пленку и новой проявочной машины получили Государственную премию.

Завод «Техночин» освоил выпуск стационарных проекционных киноаппаратов.

Следует сказать хотя бы несколько слов о нашем симфоническом оркестре. Организованный несколько лет назад, он вырос в один из лучших музыкальных коллективов республики. Оркестр постоянно выступает в Бухаресте (один-два раза в месяц помещение крупнейшего кинотеатра столицы «Родина», вмещающего 1300 человек, предоставляется для выступления оркестра, собирающего всякий раз большую аудиторию) и выезжает на гастроли в другие города.

* * *

С вступлением в строй киноцентра в Буфте значительно вырастет потребность в полноценных сценариях. Румынские писатели были еще недостаточно привлечены к работе в кино. В июне этого года в Бухаресте был проведен специальный пленум Союза писателей, на котором обсуждался этот вопрос. Прения показали, что румынские писатели готовы внести свой вклад в развитие отечественной кинематографии. Уже сейчас многие писатели работают над новыми сценариями.

В заключение хочется сказать о неоценимой помощи, которую оказывает делу развития румынской кинематографии Советский Союз и его специалисты. Приводившиеся в статье примеры плодотворного сотрудничества наших и советских киноработников можно умножить. Во время пребывания в Румынии артист Н. Черкасов провел с румынскими кинематографистами ряд интересных бесед о мастерстве киноактера.

Все эти факты свидетельствуют о бескорыстном стремлении Советского Союза способствовать развитию румынской кинематографии.

Наша отечественная кинематография еще молода. С помощью советских киноработников мы сумели сделать много, но еще больше нам предстоит сделать. Наша работа протекает в обстановке непрекращающейся борьбы старого с новым. Это требует от наших киноработников особенно глубокого знания жизни, более тесного общения с народом, активного участия в строительстве социализма, решимости отдать весь свой талант этому благородному делу.

Мы знаем, что лучшей школой в этом отношении является школа советской кинематографии, ее огромный, накопленный годами опыт. Изучая произведения советской кинематографии, мы сумеем избежать многих ошибок. Советское киноискусство помогает нашим киноработникам расти и совершенствовать свое мастерство.

С. ТОКАРЕВИЧ

МУЖАЕТ И КРЕПНЕТ РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ КИНОИСКУССТВО ИТАЛИИ

Однажды утром, просматривая римские газеты, Чезаре Дзаваттини прочел, что именно в этот день начинается процесс некой Катерины Ригольозо. Она обвиняется в том, что неделю назад подкинула своего полуторагодовалого ребенка в один из скверов улицы Панама.

Дзаваттини взглянул на часы и поспешил в суд.

Что же привлекло внимание известного итальянского писателя и кинодраматурга в этом, казалось бы, обычном происшествии?

Необычное заключалось в том, что Ригольозо, подкинув ребенка, на другой день явилась в приют и со слезами просила вернуть ей сына. Какие события произошли за эти двадцать четыре часа в жизни женщины? Что побудило молодую мать сначала бросить своего первенца, а потом прийти за ним, не боясь неминуемого наказания? Ведь знала же она, что приют, вернув сына, отправит ее с помощью полиции в тюрьму Манталлате! Так оно и случилось.

И вот Катерина Ригольозо, двадцати одного года, уроженка города Палермо на Сицилии, ранее не судившаяся, стоит перед трибуналом. У нее гладкие черные, как агат, волосы и неожиданно светлые, застывшие большие, как горные озера, глаза. Путаясь в немногих итальянских словах, которым ее научили в начальной школе, подсудимая ведет свое печальное повествование на сицилийском наречии.

Мать умерла, когда Катерине было четыре года. Отец — пенсионер. Единственный брат погиб в войну, когда бомбили Сицилию. Бежала от бомбежек в Рим — «открытый город». Работала белошвейкой. Было трудно одной, на жизнь не хватало. Встретила человека. Но тот скрылся, как только узнал, что станет отцом ее ребенка. Из мастерской ее выгнали. Родила на дороге, ведущей из Рима в Коллеферро, где надеялась найти работу. Вернулась в город больная, с голодным ребенком на руках. Кому она теперь нужна, кто возьмет ее на работу? А ребенок? Может быть, какая-нибудь добрая богатая синьора возьмет его, спасет от голодной смерти, усыновит? Разве так не бывает? Богатым бог частенько не дает детей!

Оставив сына на скамейке бульвара в самом аристократическом районе Рима, Катерина спряталась за углом какой-то виллы. Стояла, не двинувшись с места, хотя сердце ее разрывалось от плача ребенка.

Слава богу, вот она, наконец, синьора, которая берет и уносит ее сыночка... На другой день ей удалось выпросить в кафе газету, из которой она узнала, что «богатая синьора» донесла ее ребенка лишь до приюта.

Сиротский приют — это слишком страшно. Это только для круглых сирот. А ведь у моего мальчика есть мать! Отдайте мне сына!!!

И вот тюрьма, суд...

Как рассказать об этом страшном в своей обыденности «факте из хроники», когда хочется не говорить, а кричать?

Автор сценариев «Похитители велосипедов», «Рим в 11 часов» и многих других решает: пусть за него говорит сама жизнь, пусть кричит и рыдает мать, у которой отняли ее дитя.

Катерина будет играть сама себя. Будут сняты подлинные места, где развертывалась трагедия, подлинные люди, с которыми она встречалась. Фильм-обвинение должен оперировать кинодокументами!

Замысел — характерный для одного из основателей реалистического направления в итальянском кино. Стремясь быть как можно ближе к народу, к жизни, прогрессивные кинематографисты не гонятся за особо интригующими, но надуманными сюжетами, предпочитают натурные съемки павильонным, порой обходятся без профессиональных актеров и никогда не упускают случая вмонтировать документальный кусок в игровой фильм. Так, когда Пьетро Джерми снимал «Дорогу надежды», на серных рудниках района Чавалотта происходила забастовка. Это позволило снять все сцены стачки, необходимые для фильма, непосредственно в натуре и особенно ярко передать атмосферу действия.

На защиту человеческих прав женщины — наиболее бесправного члена капиталистического общества—недавно выступил и режиссер Де Сантис. В картине «Дайте мужа Анне Дзаккео» он рассказал о женщине, судьба которой трагична: Анна красива, и поэтому никто не хочет видеть в ней человека.

Дзаваттини так и не удалось осуществить постановку фильма о Ригольозо.

Де Сантису тоже не удается многое из задуманного. Он так и не смог осуществить фильм о хлеборобах Калабрии «Мы те, кто выращивает хлеб», хотя боролся за него на протяжении четырех лет.

Лукино Висконти не дали продолжить его трилогию из жизни сицилийских рыбаков, начатую интереснейшим фильмом «Земля дрожит».

Дзаваттини, создавший сценарии для большинства прогрессивных итальянских фильмов, писал: «Неореализм* — это всего только наше стремление шагать в ногу с народом. Оно рождено свежим веянием демократизма и для своего расцвета нуждается в демократическом климате».

Но есть в Италии (и далеко за ее пределами) люди из тех, кто пытается «делать погоду» в стране, которые никак не заинтересованы ни в демократическом климате, ни в расцвете прогрессивной кинематографии. Они пустили в ход все средства. И первое из них — цензура.

Антифашистский фильм крупнейшего режиссера Луиджи Дзампа «Легкие годы» несколько раз возвращался на переделки. Недавно Дзампа после долгой борьбы удалось начать съемки картины «Девушка из Рима» по роману Альберто Моравия. Однако вскоре от режиссера потребовали изъять из фильма одного из действующих лиц — агента муссолиниевской охранки (ОВРА) некоего синьора Астарита.

А «Проститутка, достойная уважения» — французская картина, снятая по пьесе Жана Поля Сартра итальянским режиссером Марчелло Пальеро,—шла в Италии с вырезками, предписанными военной цензурой США для американской зоны оккупации в Германии.

В комическом фильме Марио Моничелли «Тото и Каролина» цензура потребовала сделать тридцать пять вырезок! По этому поводу даже такой буржуазный орган, как «Эуропео», писал: «Запрещение «Тото и Каролина» — очень серьезный симптом. Это означает, что отныне и впредь у нас нельзя будет снимать фильмы, действие которых происходит в Италии, и что, как во времена фашизма, придется прибегать к нарочитому перенесению действия в какую-либо другую страну».

Известно, что итальянские прокатчики предпочитают прогрессивные фильмы, привлекающие наибольшее число зрителей. Это заставляет Ватикан всеми силами расширять сеть собственных киноаудиторий. В Италии уже насчитывается три тысячи пятьсот церковноприходских кинозалов в общей сложности почти на миллион мест. Здесь зрителям преподносятся фильмы, служащие главным образом целям религиозной и антикоммунистической пропаганды.

Однако на таком репертуаре далеко не уедешь. А потому и здесь дело не обходится без курьезов. Так, в Пьемонте полиция была вынуждена закрыть один из церковноприходских залов, хозяева которого, стремясь пополнить истощенную пропагандистскими картинами кассу, без всяких ограничений демонстрировали фильмы, требующие аншлага: «Дети до шестнадцати лет не допускаются»...

Приходские кинозалы поставлены в особо привилегированные условия в отношении налогов. Эта покровительственная политика не дешево обходится государству: оно ежегодно недополучает около миллиарда лир налоговых сборов.

Рычагом, с помощью которого католическая реакция пытается повернуть вспять развитие итальянской прогрессивной кинематографии, является и такой протекциони-

---

* Так принято на Западе называть прогрессивное направление итальянской кинематографии.

стский закон: для фильмов, признанных «достойными», правительство может снизить налог на 10—18 процентов. Срок действия закона кончается в текущем году. Клерикальная пресса подняла вокруг этого вопроса шум, прибегая к своему обычному методу —шантажу. С одной стороны, она пытается внушить прогрессивным кинодеятелям, что если те сойдут со своих позиций, то срок действия этого закона будет продлен, а с другой — угрожает продюсерам отменой закона. Но если на передовых режиссеров и актеров шантаж не действует, то на продюсеров эти угрозы в известной мере влияют. Некоторые фирмы принялись свертывать производство, создается депрессия — еще одна мера воздействия на прогрессивное кино и одновременно прекрасная возможность для заполнения рынка голливудской продукцией.

«Впредь до выяснения положения» некоторые продюсеры не запускали в производство новых фильмов прогрессивных мастеров, лишь завершая начатые. Фирма «Понти Де Лаурентис» так и заявила: «Закончив начатые производством фильмы, фирма не будет начинать новых до тех пор, пока не станет ясным положение итальянской кинематографии». Это заявление сопровождалось увольнением ста двадцати рабочих студий... Так же обстояло дело и в крупнейших фирмах «Люкс-фильм», «Титанус» и других.

По-своему реагировал на наступление клерикалов известный кинопредприниматель Риццоли. В недавнем прошлом он финансировал преимущественно картины весьма легкого жанра, а ныне спешно приступил к производству цветной кинокартины «Жизнь Иисуса Христа»...

Другой предприниматель решил снимать фильм о святом Джузеппе. При этом он заявил, что роль святого поручит... популярному киноактеру Рафу Валлоне (известному нам по фильмам «Нет мира под оливами» и «Рим в 11 часов»).

Однако не все кинопредприниматели рискуют вступить на такой путь. Тут действуют и соображения меркантильные. Достаточно вспомнить, что поставленный Де Сантисом фильм «Горький рис» принес продюсеру полтора миллиарда лир, что «Нет мира под оливами» стоил девяносто миллионов лир, а собрал в одной только Италии триста пятьдесят миллионов. И в то же время махровый реакционный фильм «Я избрал любовь», обошедшийся в сто сорок миллионов лир, собрал едва половину этой суммы, чем значительно пошатнул дела выпустившей его фирмы «Фильмкостеллационе».

Всем в Италии известно, что посещаемость кинотеатров зависит в огромной степени от популярности национального киноискусства и что доходность прогрессивных итальянских картин по сравнению с голливудскими из года в год неуклонно растет. Кассовые сборы начиная с 1952 года составляют в среднем девяносто миллионов лир на каждый выпущенный итальянский фильм, тогда как на голливудский — едва пятьдесят один миллион.

Успех реалистических фильмов совершенно видоизменил итальянский рынок сбыта кинопродукции. Появилась возможность не только сэкономить на сокращении импорта американских фильмов шесть миллиардов лир, но и выручить четыре миллиарда лир на экспорте итальянских картин за границу. Прогрессивная отечественная кинематография, таким образом, дала стране десять миллиардов лир!

Весьма показательно, что прежде кредитованием кинопромышленности занимался только банк «Банка ди лаворо». Но после того как выявился неслыханный кассовый успех прогрессивных фильмов, эту «доходную отрасль» стали весьма охотно финансировать крупнейшие «Банка коммерчале итальяна», «Банка ди Сичилия» и даже ватиканский «Банка ди санто спирито» («Банк святого духа»!!!).

Велик художественный успех итальянских прогрессивных фильмов. Они неизменно премируются на всех международных кинофестивалях, премируются, несмотря на протесты... итальянских правительственных чиновников. Любопытная в этом отношении история разыгралась на VII Международном кинофестивале в городе Канн в 1954 году. Как ни хлопотал представитель итальянского управления зрелищ, отборочная комиссия фестиваля отвергла представленный ей клерикальный фильм «Магдалина». А показанный на фестивале фильм прогрессивного режиссера Карло Лидзани «Повесть о бедных влюбленных» был премирован.

Этот фильм дорого дался прогрессивным силам кино. Два режиссера пять раз представляли варианты сценария, неизменно отвергаемые цензурой!

«Повесть о бедных влюбленных» сделана по одноименному роману прогрессивного писателя Васко Пратолини, пользующемуся

огромной любовью трудящихся Италии. В романе и фильме рассказывается о судьбах рабочей молодежи и ее самоотверженной борьбе в первые годы фашизма. Вначале действие развертывается в пределах одной флорентийской улички. Она так узка и мала, что жители ее составляют как бы одну семью. Сюда вслед за своей невестой Бьянкой переселяется молодой типографский рабочий Марио, основной герой фильма.

Он проходит здесь «школу сопротивления», которое оказывает фашизму народ. В борьбе с чернорубашечниками гибнет добрый гений улички — кузнец Коррадо, прозванный за свою необычайную силу Мацистом. Ранят его приятеля Уго, арестуют других местных жителей. Все эти события заставляют Марио о многом задуматься. Из юнца, занятого лишь своим личным устройством в жизни, он вырастает в сознательного борца с фашизмом. В эту социальную основу фильма органически вплетены две лирические линии — Марио и Бьянки, Уго и Джезуины.

Карло Лидзани удалось создать искреннее, взволнованное произведение, которое впервые раскрывало перед итальянскими зрителями важнейший период жизни страны.

Значительное явление представляет собой и экранизация известного советским читателям романа Ренаты Вигано «Аньезе идет на смерть». Широкая картина итальянского сопротивления немецко-фашистским захватчикам, развернутая писательницей, представила собой богатый материал для режиссера Массимо Мида.

Аньезе (в фильме она намного моложе, чем в романе) замужем за железнодорожником Палита и живет в городе Модена. Гестапо арестует ее мужа и увозит в лагерь смерти в Германию. Аньезе находит поддержку у друзей мужа, железнодорожников, и вскоре сама становится членом подпольной организации Сопротивления. Участие в борьбе преображает Аньезе. Когда фашисты обнаруживают в ее доме радиопередатчик, Аньезе удается бежать к партизанам в горы. Здесь она самоотверженно участвует в боях, выполняет труднейшую работу санитарки, порой заменяя хирурга (в этом биографии Аньезе и автора романа — Вигано — полностью совпадают). Аньезе гибнет, когда уже занимается заря освобождения и когда партизаны стараются спасти от уничтожения большую гидростанцию.

И оба эти фильма, отражающие важнейшие периоды в истории страны и народа — двадцатые и сороковые годы, — не нашли себе продюсеров! Оба (как и первый фильм Карло Лидзани о сопротивлении «Внимание — бандиты!») были выпущены «Кооперативом кинозрителей».

Что такое «Кооператив кинозрителей»? Это объединение всех, кому дороги интересы реалистического итальянского искусства, его свобода и независимость. В кооператив входят десятки тысяч членов — трамвайщики Генуи и батраки провинции Падуи, горняки Гаворрано и докеры Ливорно, студенты Болоньи и металлисты Милана. Все они отдают свои трудовые гроши, зная, что прогрессивные киноработники своими произведениями сумеют отстоять интересы национального искусства.

И эти киноработники оправдывают доверие народа.

Два итальянских режиссера — Джузеппе Де Сантис и Аугусто Дженина — в своих фильмах «Рим в 11 часов» и «Три запрещенные истории» оттолкнулись от одного и того же факта — обвала лестницы в доме по улице Савойа в Риме.

Нет никакой нужды рассказывать о всемирно известном произведении Де Сантиса. Упомянем только, что в Нью-Йорке, в кинотеатре «Уорлд», «Рим в 11 часов» шел беспрерывно в течение полугода — успех, какой не часто выпадал другим европейским фильмам!

Дженина в своем фильме рассказал три истории: о девушке, вышедшей замуж за идиота, о девушке-кокаинистке и об изнасилованной десятилетней девочке. Эта садистская пакость, сделанная по голливудским рецептам, была забыта зрителями на другой день после ее выхода в свет.

Реалистическое итальянское киноискусство мужает и крепнет в борьбе с реакцией. На защиту реалистического кино встает итальянский народ.

«В то время, когда политическое и идеологическое наступление против реализма стало вестись самым беззастенчивым образом, во всех лучших итальянских фильмах стремление к реализму проявилось с большей, чем когда бы то ни было, силой!» — говорит Де Сантис.

«Я глубоко верю в будущее нашей кинематографии,—продолжает его мысль Чезаре Дзаваттини, — потому что наш народ требует от всех нас, киноработников, чтобы мы в своих фильмах показывали и печаль и радость, чтобы мы воспевали реальную жизнь».

Г. АВЕНАРИУС

КИНО ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ СТРАН В БОРЬБЕ С ГОЛЛИВУДОМ

Роль Голливуда в империалистической политике США по отношению к латиноамериканским странам прекрасно охарактеризовал Карлос Аугусто Леон — венецуэльский поэт и публицист, неоднократно подвергавшийся репрессиям за участие в борьбе за мир и независимость своей родины.

«Голливуд, — сказал он, — это коммивояжер Уолл-стрита, адвокат американского образа жизни, пособник империалистической экспансии, «культурной колонизации», который внушает колониальным и полуколониальным народам — презрение к самим себе, чтобы облегчить порабощение и завоевание этих народов, втягивание их в войну во имя прибылей Уолл-стрита».

Американский монополистический капитал, прибирая к рукам предприятия европейских и латиноамериканских стран, широко применяет так называемую систему «участия»: он привлекает «для вывески» местных финансистов и промышленников, но сохраняет за собой контрольный пакет акций. Названия филиалов американских фирм при этом либо полностью зашифровываются («Черро ди Паско», «Волта Редондо»), либо искусственно приобретают «местный колорит». Голливудские фирмы давно уже переняли эту несложную технику: «Дейче Парамоунт», «Парамоунт Франсэ», «Парамоунт Бритиш», «Метро-Голдвин-Мейер Иберика», «Метро-Голдвин-Мейер де Панама»... и т. д.

Лондонский филиал голливудского кинотреста «Колумбия» носит название «Колумбия Бритиш»; «Юнайтед Артистс» в Мексике именуется «Артистас Унидос», в Буэнос-Айресе все восемь голливудских кинотрестов добавляют к названиям своих дочерних предприятий «де ла Аргентина». По существу, эти рыночные псевдонимы ничего не меняют. Прогрессивный аргентинский журналист Хайме Фукс в своей работе «Американские тресты против Аргентины» указывает, что за спиной одной из кинофирм «...де ла Аргентина» стоит Рокфеллер, другую финансирует Морган, третью контролирует бостонская группа. Бразильская студия «Вера-Крус» принадлежит голливудской студии «Лоев», контрольный пакет мексиканской студии Чурубуску захвачен «РКО-Радио».

«Кино Голливуда, — пишет аргентинский журналист Хайме Фукс, — мощное средство, используемое крупным американским капиталом для развращения миллионов людей и превращения их в пассивное орудие грабительских планов американского империализма. Старания американских кинопромышленников направлены на то, чтобы представить на экране самый грязный сброд — гангстеров, проституток, банкиров, мошенников и т. д. в виде героев, достойных подражания».

Прогрессивный бразильский журналист Ривадавия Мендонса пишет: «Попытки монополий США создать в Бразилии благоприятные условия для бесконтрольного хозяйничания американского капитала сопровождаются широким наступлением на бразильскую национальную культуру. В стране распространяются гангстерские фильмы, сделанные в Голливуде, «комиксы», проповедующие насилие и разврат, упадочная литература, дегенеративная музыка. Все это делается с очевидной целью развратить сознание бразильского народа, лишить его национальной культуры, привить ему «американский образ жизни».

Путем всевозможных экономических операций и дипломатических ухищрений про-

катчики и агенты Голливуда стараются помешать проникновению в Южную и Центральную Америку советских фильмов, фильмов стран народной демократии, а также прогрессивных фильмов стран Западной Европы.

Примером того, к чему приводит хищническая политика американских киномонополий на латиноамериканском рынке, может служить современное положение мексиканской кинематографии.

Импорт американских фильмов в Мексику в среднем составляет 400 названий в год, что вызывает систематическое затоваривание, ибо емкость кинорынка (1500 кинотеатров) не позволяет освоить такого количества фильмов.

Помимо этого, фирмы Голливуда вкладывают значительные капиталы в мексиканскую кинопромышленность, получая львиную долю прибыли от проката фильмов «совместного» производства.

Голливудские кинофирмы создали в Мексике собственную сеть кинотеатров, приобрели кинотеатры, принадлежащие мексиканским владельцам.

Мексиканские фильмы закупаются Голливудом по очень низкой цене с правом проката в США, Канаде, Японии и некоторых других странах. А доходы голливудских фирм от проката мексиканских фильмов за границей чрезвычайно велики.

Голливуд наносит не только материальный ущерб мексиканской кинопромышленности — обычная ее продукция представляет собой копию голливудской.

Франциско Мадрид в своей работе «50 лет кино» с горечью пишет о том, что мексиканское кино «до одури повторяет стереотипные формулы Голливуда; оно показывает зрителю мирную сельскую жизнь покорных пеонов и добрых владельцев гациенд под сенью гвадалупской мадонны; оно как будто ничего не знает о Сапате, ничего не слышало о мексиканской революции 1910 года, об аграрной реформе. Мексиканские фильмы систематически, из кадра в кадр, выводят священников и верующих, изображают религиозные процессии и церемонии».

Однако кроме подобного кино в Мексике существует и подлинно-национальная кинематография, создаваемая творческими усилиями таких мастеров, как Эмилио Фернандес, Мигуэль Фигероа, Джулио Брахо, Мигуэль Контрерас Торрес, Роберто Гавальдон, Фернандо де Фуэнтес. Их фильмы дают красочную картину нравов и обычаев мексиканского народа, знакомят зрителя с живописной природой страны, обличают социальную несправедливость капиталистического мира.

«Мария Канделярия» и «Рио Эскандидо» Фернандеса-Фигероа были премированы на международных кинофестивалях.

Советский зритель имел возможность познакомиться с творчеством Фернандеса-Фигероа, просмотрев фильм «Мексиканская девушка».

Среди мексиканских киноактеров есть много талантливых мастеров, пользующихся широкой и вполне заслуженной популярностью.

К их числу относятся Росаура Ревуэльтас, Педро Армендарис, комик Марио Морено (Кантифлас), прозванный «мексиканским Чаплиным», Поль Камбо, Хорге Негрете, Мария-Елена Маркес, Мария Феликс и другие.

Прогрессивные мексиканские актеры активно участвуют в борьбе за мир и демократию. Росаура Ревуэльтас снялась в главной роли в фильме «Соль земли», поставленном в 1953 году в США группой прогрессивных кинематографистов. За исполнение роли Эсперанцы в этом фильме Ревуэльтас была премирована на VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах.

Мексиканская прогрессивная кинематография занимает как по количеству картин, так и по их идейно-художественному уровню ведущее положение в Латинской Америке.

Кинематография же других латиноамериканских стран находится в бедственном положении.

На Кубе и в Гватемале национального кинопроизводства вообще нет.

Что касается проката, то в настоящее время на Кубе осталось считанное количество кинотеатров, не зависимых от Голливуда.

В Гватемале на сорок два стационарных театра существует... тридцать четыре прокатные конторы. Гегемоном этого карликового рынка является «Парамоунт филмс оф Гватемала». Немудрено, что из четырехсот пятидесяти картин, проходящих за год через гватемальские экраны, триста пятьдесят — голливудские.

В Чили 80 процентов кинотеатров законтрактованы для демонстрации американских кинофильмов и закрыты для картин чилийского производства.

Из девятисот девятнадцати иностранных кинофильмов, показанных на бразильских экранах в 1952 году, 80 процентов были голливудского происхождения.

Хозяйничая на рынках латиноамериканских стран, голливудские кинотресты получают громадные прибыли. От проката в одной только Бразилии Голливуд получает ежегодно прибыль, «равную стоимости двух миллионов мешков кофе!», как писал один критик.

Латиноамериканские страны не производят ни пленки, ни съемочной аппаратуры. Естественно, что производственные планы их студий строятся и выполняются в зависимости от лимитов импортируемой из США пленки. Нечего и говорить, что Голливуду крайне выгодно держать своих латиноамериканских конкурентов на голодном пайке.

Пленка далеко не единственный козырь в руках американских киномонополий. Для покрытия нужд своего внутреннего рынка Латинская Америка нуждается в ежегодном импорте сотен и тысяч фильмов. Агенты голливудских кинофирм давно уже монополизировали прокатное дело в странах Центральной и Южной Америки. Система кабальных договоров, запродажа фильмов блоками (партиями) с громадным принудительным ассортиментом, продажа «вслепую», без предварительного просмотра, продажа еще непоставленных, а только запроектированных фильмов — таковы приемы американских кинопрокатчиков в Мексике и Венецуэле.

Пренебрегая национальными интересами стран Латинской Америки и запросами кинорынка, прокатчики голливудских кинокомпаний навязывают свои фильмы владельцам театров Гватемалы и Коста-Рики, Боливии и Панамы, хотя население этих стран предпочитает аргентинские, мексиканские и бразильские фильмы.

Так, по сведениям департамента торговли США, «мексиканские кинофильмы популярны в небольших городках Коста-Рики, где население почти не говорит по-английски, где многие жители не умеют ни читать, ни писать. Картины из жизни обитателей мексиканских ранчо встречают в этих местечках горячий прием, ибо их содержание напоминает жизнь сельских местностей Коста-Рики».

Особым успехом у населения стран Центральной и Южной Америки пользуются фильмы аргентинского и мексиканского производства, рисующие героическое прошлое этих стран, экранизации выдающихся произведений латиноамериканской литературы, биографические фильмы и фильмы на социальные темы.

С громадным успехом прошли аргентинский фильм «Альбенис» (из жизни известного композитора) и бразильский «Тирадентес», посвященный герою освободительной борьбы Бразилии конца XVIII века.

Мексиканский фильм «Донья Барбара» по роману венецуэльского писателя Ромуло Гальегоса содержит элементы сатиры на суд и администрацию. Другой мексиканский фильм—«Идем с Панчо Вилья», по роману Рафаэля Ф. Муньеса, рассказывает о событиях мексиканской революции 1910 года.

Аргентинский фильм «Война гаучо» Лукаса де Маре поставлен по роману Леопольда Лугонеса, с глубоким гуманизмом описавшего жизнь и нравы аргентинских крестьян-скотоводов.

В другом фильме того же режиссера Лукаса де Маре—«Его лучший друг» рассказано о жизни аргентинского просветителя Доминго Фаустино Сарменто, основателя журнала «Эль прогресо».

Аргентинский фильм «Темная река» Уго де Карилля по одноименному роману Альфредо Варела повествует о жизни рабочих чайных плантаций.

Чилийский продюсер Дон Андерс Салас Эдуардс в фильме «Роман Медио Сильо» отразил чилийскую революцию 1891 года.

Национальная кинопродукция, несмотря на ее подчас низкое техническое качество, представляет уже сейчас серьезную конкуренцию для голливудских боевиков, построенных на лубочной южноамериканской экзотике.

Клеветнические фильмы Голливуда о мексиканской революции («Беглец» Джона Форда и «Вива Сапата!» Элии Казана) единодушно бойкотируются в Мексике и других странах.

На кинофестивалях в Уругвае и Аргентине американские фильмы позорно провалились.

Ярким примером, характеризующим настроения широких масс, в частности молодежи стран Латинской Америки, была мощная волна протеста против антисоветской кинокартины «Железный занавес», выпущенной Голливудом в провокационных целях.

В манифесте комсомола Венецуэлы говорилось, что цель этих демонстраций про-

теста — разоблачение перед всем народом клеветы, распространяемой по адресу Советского Союза, стойкого защитника мира во всем мире, разоблачение империалистических эксплуататоров и их лакеев в Венецуэле.

В борьбу с киномагнатами Голливуда, с засильем импортной киномакулатуры включилась передовая общественность латиноамериканских стран.

В Бразилии, пишет лауреат международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» Жоржи Амаду, «создался широкий единый фронт, охвативший не только простых работников киностудий, артистов, техников, режиссеров, операторов, но и предпринимателей, вложивших капиталы в кинопромышленность. Этот фронт ставит своей задачей защиту нашей молодой кинопромышленности от убийственных атак Голливуда».

Борьба с Голливудом — лишь часть той патриотической борьбы, которую упорно ведет бразильский народ против господства иностранных монополий, в защиту национальной независимости и мира. Во второй половине декабря 1953 года в Сан-Пауло состоялся II Национальный конгресс работников бразильского кино, который провел большую подготовительную работу к созыву континентального конгресса деятелей кинематографии.

Огромную роль в развитии и укреплении движения за мир и прогресс среди бразильской интеллигенции сыграл, по словам Жоржи Амаду, «живительный контакт нашей культуры с культурой народов Советского Союза, Китая и стран народной демократии».

В Аргентине также отлично понимают, что такое Голливуд. Когда по всей Латинской Америке прокатилась бурная волна протестов против агрессии США в Гвате мале, демонстранты вымазали экспонаты американской киновыставки в Росарио дегтем.

Передовые деятели латиноамериканских стран, отстаивая суверенитет своей национальной культуры, верят в свои силы, крепнущие с каждым днем.

«Мы не одиноки в деле защиты и развития нашей национальной культуры, — пишет Карлос А. Леон. — Вместе с нами народы мира. С нами народы, уже освободившиеся от ярма империализма, и народы, все еще страдающие под его тяжестью. Голливуду и всему, что он несет с собой, противостоит прогрессивное человечество, люди, верящие в возможность лучшего будущего для всех».

ФЕСТИВАЛЬ КИНОФИЛЬМОВ РЕСПУБЛИКИ ИНДИИ

Ни рассказ очевидца, ни самое добросовестное описание не могут передать того особого волнения чувств, которое испытывает человек при непосредственном общении с жизнью другого народа, с культурными ценностями другой страны, в особенности той, чья многообразная, самобытная культура, освободившись из-под чуждого иностранного засилья, возрождает свои вековые национальные традиции.

Интерес к жизни Индии издавна существовал у нашего народа. Передовые ученые и общественные деятели России много труда вложили в дело глубокого изучения индийской культуры, о которой на протяжении долгих лет можно было узнать лишь из английских источников, в большинстве своем неверно передающих истинную ее ценность. Особый интерес к Индии проявили и представители русского искусства; их привлекала не экзотическая сторона индийской действительности — они стремились правдиво воспроизвести будни индийского народа, полные упорной борьбы за независимость родины, за лучшие условия жизни.

Естественно, что исторические судьбы Индии всегда вызывали особое внимание советских людей, которые последовательно придерживаются отношений дружбы и взаимопонимания между народами и неизменно отстаивают принципы уважения национальной самостоятельности. После второй мировой войны наши симпатии к индийскому народу окрепли вместе с новым подъемом и успехами его борьбы против колониального гнета; выросла тяга к более полному познанию жизни этой страны.

Возобновившееся несколько лет назад культурное сближение народов Советского Союза и народов Индии за два последних года достигло особенно больших результатов. Наряду с взаимными визитами делегаций общественных и политических деятелей, работников науки и искусства у нас были организованы выставки картин индийских художников и выступления мастеров индийского искусства, вышли в свет произведения индийских писателей, переведенные на русский язык. Через полотна живописцев, реалистические произведения литературы, самобытные народные танцы, музыку и песни советским людям представилась возможность более глубоко ощутить мечты и стремления народа Индии.

Особо знаменательным событием в этом живом непосредственном знакомстве явился впервые организованный в СССР фестиваль индийских фильмов. Новые картины приятно обрадовали советского зрителя своими гуманистическими стремлениями, социально значительным содержанием и незаурядным художественным мастерством, стоящим на уровне мировой прогрессивной кинематографии.

Долгое время мы не были знакомы с киноискусством индийского народа. Длительное господство английских колонизаторов наложило отпечаток на развитие индийской кинематографии: не только лишило ее национального своеобразия, но и ограничило прокат отечественных фильмов на зарубежных экранах. Да, впрочем, и сама кинопродукция, носившая тогда на себе печать чуждого влияния, не могла оказаться столь интересной для народов других стран.

Лишь немногие фильмы, созданные прогрессивными мастерами кино в этот период, были отмечены глубоко национальными чертами. Именно их авторы явились хранителями всего лучшего из культурного наследия прошлого Индии. В этих фильмах, с той или иной глубиной разрабатывающих социальные темы, отчетливо проявилось стремление превратить киноискусство, ранее далекое от насущных проблем современности, в орудие общественной борьбы.

Вот почему, например, «Дети земли» — одна из ранних картин прогрессивного направления (прошедшая несколько лет назад на советских экранах), в которой чувствовалась тревога за судьбу народа, стонущего под гнетом иностранцев, глубоко взволновала наших зрителей. Трудно было остаться безучастным к судьбе героев фильма — простых крестьян, уходящих с насиженных мест в поисках хлеба. Ужасающие картины голода, разразившегося в Бенгалии, были воспроизведены авторами с потрясающей реалистической силой. Режиссер и сценарист фильма К. А. Аббас, следуя традициям прогрессивной индийской литературы, создал произведение большой убедительности — первый значительный шаг мастеров индийского кино в правдивом отражении жизни народа, ибо до этого бедняк-труженик оставался вне поля зрения кинематографистов.

Для нас это была первая и по-настоящему волнующая встреча на экране с простыми людьми Индии. И первая же встреча надолго осталась в сердцах зрителей, сумевших по достоинству оценить правдивое, талантливое произведение. Храня в памяти это задушевное знакомство с народом Индии, разделяя его стремления и мечты, советские люди с нетерпением и понятным волнением ожидали новых встреч с индийским искусством и его художниками.

Актриса Нирупа Рой

Для участия в первом фестивале кинофильмов Республики Индии во второй половине сентября этого года в СССР прибыли индийские кинематографисты во главе с известным кинорежиссером и писателем К. А. Аббасом. В составе делегации: режиссер, постановщик фильма «Два бигха земли» Бимал Рой, сценарист этого фильма Хришикеш Мукерджи и композитор Салил Чаудхури; исполнители главных ролей в картине — один из руководителей «Индийской Ассоциации народных театров» актер Балрадж Сахни и киноактриса Нирупа Рой; талантливый актер и режиссер, постановщик фильма «Бродяга» Радж Капур, исполнительница роли Риты в этой картине Наргис и оператор Радху Кармакар; сценарист и режиссер фильма «Ураган» Четан Ананд и исполнитель центральной роли Дев Ананд; кинорежиссер Виджайя Бхатт; известный композитор Анил Бисвас и другие.

В обстановке сердечной дружбы состоялось торжественное открытие фестиваля. В Московском Доме кино, украшенном государственными флагами Республики Индии и Советского Союза, собрались известные деятели советского киноискусства, представители общественных организаций, рабочие и служащие столичных предприятий.

На вечере присутствовали Чрезвычайный и Полномочный Посол Индии в СССР К. П. Ш. Менон и члены делегации индийских кинематографистов.

С теплыми словами приветствия обратился к гостям министр культуры СССР Г. Александров.

— Фестиваль кинофильмов Республики Индии,— сказал в своем вступительном слове министр,— является крупным событием в культурной жизни. Оно знаменует собою новый шаг в укреплении и расширении культурных связей между нашими странами, является одним из выражений большой, сердечной и искренней дружбы между народами Индии и Советского Союза... Нам понятны, близки и дороги стремления передовых людей Индии, выдающихся деятелей ее культуры к самостоятельному творчеству, стремление связать искусство с животрепещущими проблемами народной жизни. Этим и объясняется желание советских людей поближе познакомиться с духовной жизнью индийского народа.

Охарактеризовав мероприятия, направленные на укрепление дружественных культурных связей, Г. Александров подверг анализу фильмы, включенные в программу фестиваля, и отметил их общие положительные качества — глубину социального содержания, остроту и актуальность поставленных в них общественных проблем, правдивый показ жизни современной Индии, своеобразие национальной формы.

— Перед вами, дорогими гостями, — сказал Г. Александров, — широко открыты не только двери наших студий, театров, музеев, но и сердца советских людей.

В заключение Г. Александров пожелал новых творческих успехов кинематографистам Индии, в лице которых советские люди видят не только художников, но и людей доброй воли, ставящих перед собой благородные цели укрепления дружбы между народами.

Представив присутствующим членов делегации индийских кинематографистов, народный артист СССР Б. Чирков приветствовал расширяющиеся из года в год дружественные связи между Индией и Советским Союзом.

— Те, кому посчастливилось побывать в Индийской республике. — сказал он, — знают, как там горячо принимают советских людей. Мы смело можем вам обещать, дорогие друзья, что прием, который вы встретите у нас, будет не менее горячим и таким же сердечным.

От имени трудящихся города Москвы гостей приветствовала заместитель председателя Моссовета З. Миронова.

В ответной речи руководитель делегации К. А. Аббас взволнованно поблагодарил советских друзей за теплый прием. Он говорил о необходимости творческого общения между работниками культуры различных стран, о роли советского кино, указывающего путь правды в искусстве и проповедующего мир и дружбу. Есть на земле и такие страны, отмечает он, фильмы которых разжигают огонь ненависти. Но мы уверены, что народы не будут дольше терпеть демонстрацию этих фильмов. Мы должны противопоставить им прекрасные, чистые, художественные картины.

С большим вниманием было прослушано выступление Бимала Роя. Он говорил о желании индийских кинематографистов ознакомиться с жизнью нашей страны, с ее культурой и искусством, поделиться своими замыслами с советскими мастерами кино, а также проверить свои фильмы по тому, как их примет советский зритель.

Со словами сердечной благодарности за теплый прием обратились к собравшимся также Радж Капур и Наргис.

Виджайя Бхатт подчеркнул важность культурного обмена между странами.

В заключение торжественного вечера, прошедшего в теплой атмосфере дружбы, были показаны два фильма: документальный — «Джайпур» и художественный — «Два бигха земли».

* * *

Понятны были волнения и опасения индийских кинематографистов, ехавших в Советский Союз для участия в фестивале. Они везли картины, явившиеся плодом долгих, творческих усилий, неутомимых исканий и подлинно вдохновенного труда, и сердца их не покидала тревога за судьбу своих произведений. Неизгладимый след оставило у них равнодушие, с которым столкнулись индийские картины в некоторых капиталистических странах. Радж Капур рассказывал, как много сил пришлось ему приложить в 1952 году, во время пребывания в США, чтобы познакомить широкие слои американцев с киноискусством его страны. Все подобные попытки оказались тщетными: индийские фильмы так и не вышли на экраны Америки, а были показаны только узкому кругу специалистов. Вспоминая о пережитом им тогда чувстве горечи и обиды, Радж Капур отметил, что совсем иной прием встретила делегация в Советском Союзе: «Трудно говорить о той сердечности и внимании, которыми мы ежеминутно окружены... Здесь мы воочию убедились, что такое настоящая дружба и уважение... Миллионы советских людей видят, обсуждают и оценивают плоды нашей работы, нашего творческого вдохновения...»

Три новых художественных фильма вышли на наши экраны в дни фестиваля — «Два бигха земли», «Ураган» и «Бродяга». И советский зритель по достоинству оценил наиболее ценное в картинах индийских друзей — большое реалистическое мастерство, глубокую взволнованность и искренность авторов, трогательную духовную красоту и моральную чистоту их героев. Радостно сознавать, что при всей общности черт каждая картина в отдельности имеет свое художественное своеобразие, несет на себе следы индивидуального почерка мастера. Яркая национальная форма, присутствующая во всех картинах, хорошо выражает особенности древнейшей культуры и неповторимые черты быта индийского народа.

Большую волнующую для населения всей Индии тему поднимает фильм «Два бигха земли» (сценарий Х. Мукерджи, режиссер Б. Рой, операторы К. Бош, М. Бош, композитор С. Чаудхури). Картина как бы продолжает рассказ о печальной участи безземельного индийского крестьянина, начатый в «Детях земли».

Несложный сюжет, повествующий о том, как бедный крестьянин отправляется в город на заработки и становится там рикшей, чтобы уплатить долг помещику и сохранить за собой клочок земли, кинематографически выразительно воплощен на

Актриса Наргис

экране одаренным постановщиком и всем коллективом.

В картине рассказано лишь об одной индийской семье. Но какого глубокого обобщения достигают авторы! Четкость замысла и точность зарисовки придают фильму верное социальное звучание. Действенное, заинтересованное отношение зрителя ко всей окружающей главного героя обстановке вырастает из глубоко реалистической трактовки образа Шамбу Мето. Зритель становится свидетелем жесточайшей борьбы крестьянина-бедняка за свое существование. Без нарочитости, просто и правдиво рисует Шамбу актер Б. Сахни. Скромная манера исполнения, большая актерская выдержанность подкупают зрителя, вызывают веру в героя, заставляют внимательно следить за его переживаниями, сочувствовать его несчастьям. Исключительное впечатление оставляют полное жизни лицо актера и особенно его выразительные глаза. Они удивительно изменчивы и всегда содержательны. То в них светится большая и чистая любовь, когда он смотрит на жену, то тревога и какая-то жалкая растерянность, когда он просит милости помещика, то призрачная надежда выскочить из нищеты, когда, обгоняя автомобили и выбиваясь из последних сил, мчит Шамбу богача, обещавшего крупное вознаграждение за каторжный труд рикши, то горечь крушения надежд, когда увечье выводит его из строя. И даже при самых резких переходах, при быстрой смене настроений глаза Шамбу предельно правдивы.

Достойной партнершей ему выступает в фильме актриса Нирупа Рой, такая же искренняя в выражении чувств героини — жены Шамбу, беззаветно любящей своего мужа.

В фильме нет нарочитого сгущения красок, авторы не доводят героев до мрачного, безысходного отчаяния. Мы видим и крупицы радости, счастья, выпадающие

Режиссер Бимал Рой

Режиссер и актер Радж Капур

обездоленным людям в этой тяжкой жизни, — сердечны и возвышенны чувства, взаимно связывающие Шамбу, жену и ребенка; а дружеская, бескорыстная поддержка, которую оказывает городская беднота герою, придает ему силы, помогает переносить невзгоды и вселяет уверенность в лучшее будущее.

Авторы умеют подметить в своих героях самые лучшие, самые благородные стороны человеческого характера, которые не тускнеют ни при каких труднейших испытаниях. В этом смысле очень интересна обладающая огромной силой одна из сцен Шамбу с сыном. Мальчик приносит деньги, которые заработал чисткой сапог. Больной Шамбу подозревает его в краже. В горячечном ожесточении, в гневе оскорбленной честности он бьет мальчика. Падение сына для Шамбу хуже, нежели смерть от недоедания... И какими виноватыми глазами смотрит отец на ребенка, когда выясняется ошибка! Шамбу, не считаясь с достоинством и правами отца, просит сына простить его... Эта сцена трогает зрителя необыкновенной человечностью и благородством героя.

Тем же стремлением увидеть в человеке доброе начало, подчеркнуть самые ценные человеческие свойства проникнута двухсерийная картина «Бродяга». Это стремление выражено здесь, быть может, даже более отчетливо, ибо авторы (сценаристы К. А. Аббас, В. П. Сатхе, режиссер Р. Капур, оператор Р. Кармакар, композиторы Шанкар, Джайкишан) смело избрали героем своего произведения бродягу и вора, не раз сидевшего в тюрьме за преступления, и в этом человеке сумели разглядеть и выявить большое, благородное сердце.

В фильме последовательно развивается мысль о решающем влиянии среды, социальных условий на формирование подростка. В герое живет здоровое начало, юношу тяготит унизительность его существования. Но отойти от жизни, в которую он ввергнут, оказывается не так-то просто: человек прикован к жизненным условиям, «общество» не принимает обитателя трущоб.

Своей побеждающей убедительностью фильм во многом обязан молодому талантливому художнику — Раджу Капуру, выступающему в этой картине в качестве режиссера и исполнителя главной роли. «Бродяга» — его третья режиссерская работа (после фильмов «Огонь» и «Сезон дождей») — свидетельствует о несомненном росте мастера. В умелом пользовании выразительными средствами кинематографа, в талантливой работе с актером, оператором, художником, композитором чувствуется режиссерская зрелость.

Выступая как актер, Капур обнаруживает незаурядный талант: в его игре соединяется глубоко психологическая трактовка роли с красочной палитрой внешнего действия. Одинаково превосходно исполняет актер как комические сцены, так и эпизоды, полные лирики и подлинного трагизма. Справедливо подметив особую ритмичность актера, Г. Рошаль поясняет: «Ритм у него, как особая краска, свойственная индийскому искусству, великолепно проявляется в богатстве различных оттенков, в почти танцевальной форме игры».

Созданный молодой актрисой Фатимой Рашид, широко известной в Индии под псевдонимом Наргис, образ преданного и любящего друга героя — Риты — привлекает исключительным обаянием. Эта стойкая девушка не страшится предрассудков, мужественно выступает на суде против своего опекуна в защиту Раджа, и она же проявляет пленительную женственность и покорную мягкость в лирических сценах с любимым. Драматургия фильма позволила талантливой актрисе разносторонне продемонстрировать свое дарование, в том числе и вокальные данные.

И все же при всех неоспоримых достоинствах фильма нельзя не отметить некото-

Сценарист и режиссер Четан Ананд

Актер Дев Ананд

рой его разностильности. Увлекающийся режиссер порою подводит картину к опасному рубежу фильма-ревю, перегружает отдельные сцены аттракционными номерами. Думается, что не следовало бы сообщать и образу гангстера Джагги черты какого-то неумолимого рока (в сценах встречи его с маленьким Раджем, в эпизоде сна и т. д.), противоречащие оптимистическому в целом складу фильма.

В иной ситуации, но опять же в схватке с жизнью изображены герои фильма «Ураган» (сценарист и режиссер Ч. Ананд, оператор Д. Мистри, композитор Устад Али Ахбар Хан). Рассказ о том, как бедная семья попала в лапы ростовщика, мог оказаться несколько тривиальным, если бы тема не получила талантливого изложения, не была мастерски разработана творческим коллективом. Успех обеспечила ясная и определенная позиция авторов в оценке событий и в отношениях к героям. Все повествование проникнуто решительным протестом против всесилия имущих: власти денег противопоставлена чистая любовь молодых людей Джанки и Рамохана, козням аморального старика-ростовщика — солидарность жителей квартала бедноты. Заслуга авторов в том, что они сумели интересно показать простых людей, их активное сочувствие жертвам социальной несправедливости, взаимопомощь, выручку в беде.

Драматичность сюжета усилена органическим вплетением в него особой линии — безответной любви юной Рани к Рамохану. Одаренная актриса Нимми с большим очарованием воссоздает этот образ, который, по правильному определению Р. Симонова, «является одним из интереснейших образов, сыгранных за последние годы на экранах мира». Большой внутренней силой наполнила актриса начальную мимическую сцену, песенное приветствие своей сопернице — Джанки — во время обряда помолвки, эпизод сбора денег для уплаты долга ростовщику, объяснение с Рамоханом. Оригинальную драматургическую разработку роли актриса украсила своим талантливым исполнением.

На высоком актерском уровне проводят свои роли Дев Ананд (Рамохан) и Калпана Картик (Джанки). Большая культура исполнения присуща в этом фильме и актеру К. Сингу, сумевшему ярко и выразительно очертить образ ростовщика Кувердаса. Опытный актер нигде не теряет чувства меры, хотя порою стоит на грани трафаретных решений.

Как и в предыдущих фильмах, в «Урагане» драматическое действие удачно насыщено колоритной национальной музыкой и танцами. Пожалуй, в этом отношении «Ураган» стоит между песенно-танцевальной щедростью «Бродяги» и некоторой музыкальной скупостью фильма «Два бигха земли» — ни песни, ни танцы в «Урагане» не носят характера самостоятельных, «вставных» номеров, а естественно возникают по ходу действия.

Обращающая на себя внимание музыкальность индийских фильмов является одним из выражений своеобразия национальной культуры, в которой на протяжении многих веков видное место занимает музыка, как «язык души», по выражению Рабиндраната Тагора. Музыка — постоянный спутник индийского народа и в самые счастливые, и в самые горестные часы жизни, и в повседневном труде, а не только на отдыхе.

Эту особенность отчетливо выразили и показанные в дни фестиваля документальные фильмы, щедро наполненные национальным мелодическим и хореографическим своеобразием.

Манипур — бывшее княжество, ныне один из штатов Индии — родина старинных танцев, исполняемых обычно на полянах под аккомпанемент оригинальных ударных инструментов. Каждый житель Манипура обучается танцам с малолетства.

Режиссер Виджайя Бхатт Алиас

Сценарист Хришикеш Мукерджи

Документальный фильм «Барабаны Манипура» выразительно воспроизводит колоритное искусство жителей этого района. В фильм включены популярные танцы, которые связаны с мифологическими сюжетами, рассказывающими о любви бога Кришны и пастушки Радхи.

Картины «Джайпур» и «Памятники Мевара» знакомят зрителей с выдающимися произведениями древнейшей архитектуры.

Этнографический фильм «По Ассаму» переносит нас в один из отдаленных штатов Индии. Интересны эпизоды, рассказывающие о быте ассамцев, в котором сохранились пережитки матриархата, о сказочно богатой природе района.

Две серии картины «Промышленный Майсур» посвящены одному из южных штатов Индии. Картина рассказывает о хозяйстве района, о работе ряда его промышленных предприятий.

Документальные фильмы удачно дополнили программу фестиваля, расширив наше представление об отдельных районах Индии, о трудовой деятельности, искусстве и быте их населения. Выполненные в интересной поэтической форме, отмеченные чертами несомненного художественного мастерства режиссеров и операторов, эти картины доставили советским зрителям эстетическое удовольствие.

* * *

В дни фестиваля во многих кинотеатрах страны были организованы выставки, знакомящие зрителя с культурой, хозяйством, обычаями народа Индии, проведены беседы и лекции о современном положении страны и борьбе индийского народа за мир и демократические преобразования.

Пресса поместила большое количество рецензий, обзоров и корреспонденций о повсеместном успехе индийских фильмов. В одной Москве в течение недели фильмы фестиваля просмотрело более полутора миллионов зрителей.

Советский народ оказал теплый прием не только произведениям индийского киноискусства, но и их создателям. Делегация индийских киноработников посетила многие промышленные предприятия и культурные учреждения страны — побывала в театрах, концертных залах и музеях, осмотрела города Ленинград, Ташкент, Тбилиси, Сочи, Сталинград. И где бы ни появлялись члены делегации, советские люди неизменно встречали их с большим радушием и гостеприимством. Глава делегации К. А. Аббас, напомнив о том, как некоторые реакционные деятели разглагольствовали о якобы существующем в СССР «железном занавесе», с удовлетворением отметил, что индийские кинематографисты убедились как раз в обратном.

— Прием, оказанный нам, — заявил Аббас, — превзошел все наши ожидания... Как хорошо сказал член нашей делегации режиссер Бимал Рой, если здесь мы и столкнулись с каким-то занавесом, то это был занавес из цветов...

Особенно задушевны были встречи с мастерами советского кино, с коллективами кинематографических и культурных организаций.

Посетив ВГИК, гости познакомились с системой воспитания творческих работников кино, присутствовали на просмотре дипломных работ студентов актерского факультета. На «Мосфильме» и других студиях наблюдали работу съемочных групп.

Всесоюзное общество культурной связи с заграницей организовало встречу гостей с советскими кинематографистами, музыкантами, художниками, деятелями театра. На вечере присутствовал Временный Поверенный в делах Республики Индии в СССР г-н П. Н. Кауль. Гостей приветствовали режиссеры А. Роом, А. Птушко, актеры Б. Бабочкин, В. Марецкая, композитор Н. Крюков, оператор Э. Тиссе, кинодраматург М. Смирнова.

Композитор Анил Бисвас

Оператор Радху Кармакар

Взволнованными речами ответили на приветствия К. Аббас, Б. Сахни (их выступления публикуются ниже).

Четан Ананд говорил о дружественном расположении советских людей к индийскому народу, которое он ощутил, пребывая в СССР. Указывая, что исторические и национальные различия между индийским и советским народом не могут помешать дружбе между ними, Ч. Ананд сказал:

— Нет никаких препятствий к тому, чтобы эти два великих народа соединились узами дружбы. И рубин и брильянт могут существовать, не затмевая блеска друг друга. Если они вставлены даже в одно кольцо, каждый из них дает свой замечательный цвет.

Киноактриса Наргис горячо поблагодарила присутствующих за гостеприимство и высокую оценку ее работы.

Вечер закончился демонстрацией фильма «Путник», поставленного К. Аббасом. В основу картины положено произведение одного из виднейших писателей реалистического направления индийской литературы лауреата Международной премии мира за 1953 год Мулька Раджа Ананда «Два листа и почка». Фильм верно доносит основную идею литературного первоисточника — осуждение английского владычества в стране. Герой фильма (актер Дев Ананд), поступившись вначале своей совестью и став на путь прислужничества колонизаторам, возвращается затем в ряды народа, борющегося за свою независимость.

В многочисленных встречах с кинематографистами гости поделились мыслями о работах советских мастеров кино, рассказали о своих творческих позициях и планах на будущее.

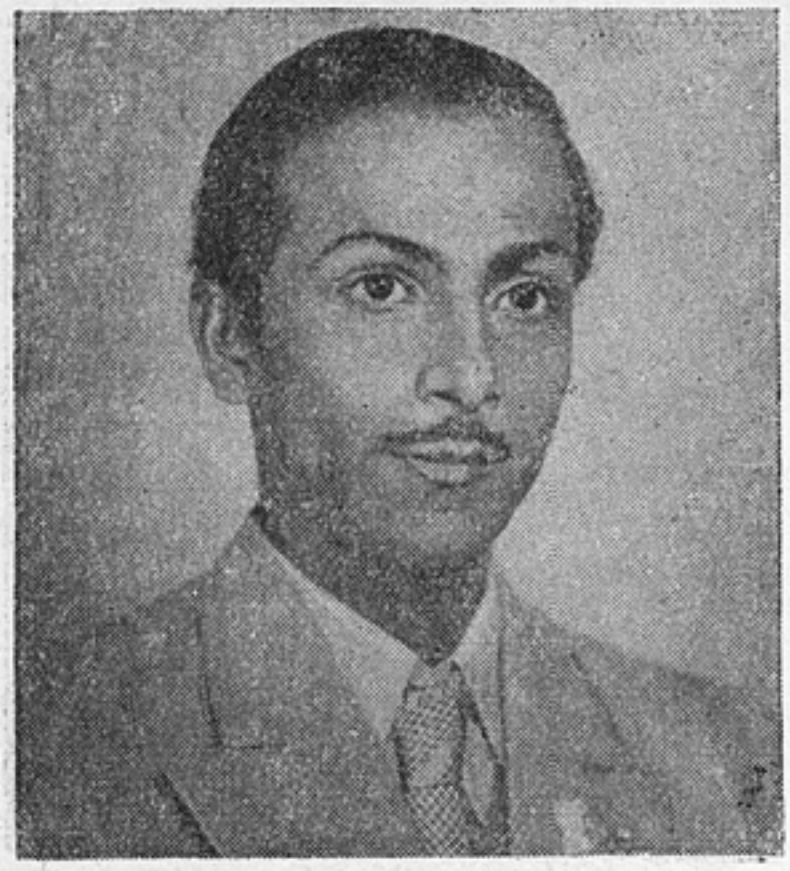
Показанные в Индии за последнее время советские фильмы «Детство Горького», «Каменный цветок», «Падение Берлина», «День нашей страны», «На арене цирка», по свидетельству Аббаса, оказали большое влияние на формирование современной прогрессивной индийской кинематографии. Огромную роль сыграл фильм С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», демонстрация которого на индийских экранах во времена британского господства была запрещена и возобновилась только в последние годы. Этот фильм указал кинематографистам Индии путь создания реалистических произведений, затрагивающих большие социальные проблемы и тем самым оказывающих могучее воздействие на зрителя.

В настоящее время прокат советских фильмов в Индии расширяется. В Дели, Калькутте, Бомбее и Мадрасе открываются специальные кинотеатры, в которых будут демонстрироваться советские фильмы. Более широкое знакомство индийских зрителей с нашим киноискусством состоится на предстоящем в ближайшее время фестивале советских фильмов в Индии.

Аббас рассказал о своей последней работе — фильме «Мунна», который повествует о судьбе шестилетнего мальчика, не знающего своих родителей.

Говоря о своей творческой деятельности, Радж Капур заявил, что он ставит задачей воспитание у зрителя лучших, благородных чувств, воспевание возвышенных человеческих порывов, обличение пороков и низменных страстей, борьбу против социальной несправедливости. Эти мысли волновали режиссера при постановке его последнего фильма «Чистильщик», посвященного жизни детей индийских трущоб, и при работе над картиной «Господин 420», осуществляемой в настоящее время в содружестве с Аббасом. Этот фильм осуждает систему, при которой за обман и мошенничество по статье 420 карается лишь бедняк, а мошенник-миллионер беспрепятственно творит свои делишки.

В целях более тесного знакомства с работами индийских мастеров кинематогра-



Композитор Салил Чаудхури

фическая общественность столицы организовала просмотр ряда фильмов в Московском Доме кино.

Ко дню 18-летней годовщины со дня смерти основоположника индийской реалистической литературы Джанпата Рай Сривастава, известного под псевдонимом Прем Чанд, был приурочен просмотр фильма «Ранг Бхуми» (режиссер М. Бхавнани), поставленного по одноименному роману писателя.

Кинокартины «Бабла» (сценарист и режиссер Огродат) и «Малыши» (режиссер Датта Дхармадхикари) повествуют об участи ребят, потерявших родителей и вынужденных искать самостоятельные пути в жизни. Оба фильма проникнуты большим сочувствием несчастным детям. В этих работах поражает игра юных актеров. Просто и непосредственно ведут они себя перед аппаратом, без нарочитости исполняют сложные режиссерские задания.

«Светильник Джалианвальского парка» (сценарист и режиссер Чаудхури) воспроизводит один из исторических эпизодов героического сопротивления индийского народа колонизаторам.

Прощальная встреча гостей с советскими кинематографистами состоялась во второй половине октября. Выступивший на этой встрече Г. Рошаль дал содержательный анализ индийских фильмов, так взволновавших советского зрителя. Рошаль заметил, что эти кинокартины не только близко познакомили советских людей с народом Индии, с его радостями и горестями. Они приобщили нас к блестящей сокровищнице индийского искусства, заставили полюбить богатую национальную культуру великого народа. Положительно оценивая фильмы фестиваля, Рошаль указал на необходимость углубленного серьезного и доброжелательного разговора о их недостатках.

К. А. Аббас в яркой, образной и остроумной речи поделился впечатлениями, которые накопились у членов делегации за время пребывания в Советском Союзе, и подробно рассказал о путешествии делегации по стране, о многочисленных встречах, которые помогли индийским гостям глубже понять стремления нашего народа, ощутить пафос строительства новой жизни.

Перед просмотром «Байджу Баврa», который состоялся в заключение вечера, выступил режиссер этого фильма Виджайя Бхатт. Он рассказал о мыслях, волновавших его при постановке картины о народном индийском музыканте. Фильм был тепло встречен присутствующими.

* * *

Желанная для советского зрителя встреча с индийским киноискусством была поистине задушевной и волнующей. Знакомство с последними работами индийских мастеров принесло нам много радости и подлинного наслаждения. Перед советскими людьми приоткрылась еще одна страница жизни талантливого индийского народа.

Достойный подарок сделали индийские кинематографисты советскому зрителю: они привезли героев, надолго оставшихся в нашей памяти. Это бедный крестьянин Шамбу, поражающий упорством в борьбе за свое место в жизни; это один из популярнейших героев индийской кинематографии — бродяга Радж, завоевавший уважение зрителей своими высокими порывами и неотступным стремлением выйти на дорогу честного труженика; это адвокат Рамохан, который не согнулся под тяжестью обрушившегося на него несчастья; это полные очарования индийские женщины — трогательная в своей любви к мужу Парвати, нежная и самоотверженная Рита, сломленная судьбой Джанки, не встречающая ответного чувства, честная и благородная Рани.

Естественно, в фильмах, с которыми познакомили нас индийские друзья, есть свои недостатки, типичные для периода становления прогрессивной кинематографии: еще не изжито до конца чужеродное влияние, не всегда стройна драматургия произведений, есть эпизоды, уводящие от основной, ведущей мысли, присутствует в фильмах некоторый жанровый эклектизм. Но главное, что покоряет в увиденных нами индийских фильмах, — это реалистическое изображение жизни, необыкновенная любовь к простому народу и сочувствие его судьбам.

Фестиваль индийских фильмов, прошедший с большим успехом, теплые встречи советских людей с посланцами индийского киноискусства, завязавшаяся в дни фестиваля личная дружба советских мастеров кино с гостями — все это, несомненно, послужит дальнейшему культурному сближению и росту взаимопонимания между нашими народами. Усиление дружественных связей между Индией и СССР будет способствовать укреплению мира во всем мире.

М. Нечаева

К. А. АББАС

ДРУЖБА НАШИХ СТРАН — ЗАЛОГ МИРА ВО ВСЕМ МИРЕ

Каждый день, который мы проводили в Советском Союзе, давал нам новое доказательство безграничного гостеприимства советского народа. Сегодняшняя встреча имеет для нас особое значение потому, что мы встречаемся с выдающимися работниками советского искусства, литературы, с теми, кто своими фильмами, книгами, пьесами указывает всему миру путь к подлинному искусству. Это искусство, корни которого лежат в жизни, служит народу.

Встречаясь с вами, я испытываю не только радость, но и гордость. Встречаясь с вами, я думаю и о тех великих людях, которые ушли из жизни, но память о которых и сегодня путеводной звездой освещает путь для нас и для вас. В вашем лице я вижу Толстого и Чехова, Тургенева и Пушкина, Маяковского и Джамбула, Станиславского и Шаляпина, Пудовкина и Эйзенштейна.

Мы ценим литературу и искусство вашего народа не только за прекрасные творения, но и потому, что в основе вашего искусства лежит борьба народа за лучшее будущее, что ваше искусство выражает интересы народа, ведет народ вперед, освещает его жизнь.

Развивая национальную культуру своей страны, вы не оставляете без внимания литературу и искусство других стран, вы понимаете, что невозможно установление мира без взаимопонимания, без ознакомления с искусством других народов.

Вы перевели на русский язык произведения Рабиндраната Тагора и других наших писателей, чтобы дать возможность своему народу ознакомиться с искусством другого народа.

Мы не можем забыть приезд в Индию культурной делегации Советского Союза, члены которой познакомили индийский народ с танцами и музыкой народов СССР.

Советская балерина Майя Плисецкая потрясла миллионы индийских зрителей.

Красочность и жизнерадостность ваших песен и танцев близки нашему народу. Наши песни и танцы также брызжут радостью, также красочны.

Мы восхищаемся Майей Плисецкой, а вы — Тарой Чоудри.

Это говорит о том, что, несмотря на этнографические и другие различия, в культурном отношении наши народы очень близки друг другу.

Я бесконечно рад тому, что деятели русского искусства бывают в Индии, а деятели индийского искусства — в СССР.

Этот обмен культурными ценностями сближает наши народы. А это сближение — счастье, предназначенное для всего мира, залог установления мира во всем мире.

Фестиваль индийских кинофильмов является новой формой обмена культурными ценностями между нашими народами.

Мы благодарим Министерство культуры СССР за показ советским зрителям наших фильмов.

Мы очень благодарны советским зрителям, которые так тепло их встретили и этим подбодрили нас.

Снимать хорошие фильмы в Индии очень нелегко. Деньги находятся в руках тех, кто не знаком с жизнью народа. Те же, кто ее знает и стремится правдиво отобразить, чаще всего не имеют средств.

Двухсотлетнее английское иго подорвало нашу культуру, искусство, промышленность. Оно принизило мой народ, и потребуется немало времени, чтобы возвратить ему его блеск.

По мере того как возрождалась наша национальная культура, улучшались и наши кинофильмы. Они становились более художественными и приближались к народу. В этом отношении мы многому научились у советских мастеров кино и — что самое важное — мы научились у вас реализму.

Прогрессивные деятели индийского кино, несмотря на все трудности, прилагают все силы, чтобы связать киноискусство с индийской действительностью, чтобы поднять в фильмах острые социальные проблемы и правильно их разрешить. Мы стремимся показать все лучшее, что помогает людям создавать счастливую жизнь.

Хочу заверить вас в том, что деятели индийского кино стоят плечом к плечу с деятелями советского искусства в борьбе за гуманизм, за мир и свободу и будут стоять с ними до конца.

Из выступления в ВОКС.

Б. САХНИ

ВАШИ ФИЛЬМЫ ПРОБУЖДАЮТ ЛЮБОВЬ К ЖИЗНИ

Мой друг Аббас прекрасно выразил чувства, которые кипят в наших сердцах.

Со своей стороны я хочу выразить представителям советского искусства и народа благодарность.

В годы второй мировой войны я жил в Лондоне. Город сильно бомбили. Не могу сказать, чтобы я боялся смерти, но мне очень не хотелось умирать за тысячи миль от родных, вдали от моей родины. Сердце мое наполнялось отчаянием.

Однажды я узнал, что в одном из кинотеатров демонстрируются советские кинокартины. И я впервые в жизни пошел посмотреть советский фильм. Это был «Ленин в Октябре».

До этого я мало что знал о советском искусстве, о советской кинематографии.

...Выйдя из кинотеатра, я почувствовал, что со мной произошла странная перемена.

Попрежнему сыпались бомбы, все было так же, но я чувствовал, что ничего уже не боюсь. Я был очень удивлен этой перемене. Я не понимал, куда делся страх.

Позже я еще раз пять-шесть ходил смотреть этот фильм.

Мне удалось посмотреть также советские фильмы «Чапаев», «Броненосец «Потемкин», «Щорс». И всякий раз на просмотре я чувствовал, как во мне зарождается гордость за то, что я человек, как появляется любовь к жизни.

Я начал глубже интересоваться жизнью, культурой и искусством Советского Союза. Я прочитал книги о вашей стране, которые написали Рабиндранат Тагор и Джавахарлал Неру.

Сегодня, когда я вижу перед собой советских режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, творчество которых оставило такой след в моей жизни, я не нахожу слов, чтобы выразить, как я благодарен им.

Сегодня вместе с членами нашей делегации здесь незримо присутствует еще один человек — герой фильма «Два бигха земли» крестьянин Шамбу. Он очень бедный человек, и когда ему приходилось бывать у богатых людей, у него замирало сердце, прерывалось дыхание. Однако, несмотря на то, что советские люди — самые богатые в мире, в их присутствии Шамбу чувствует себя хорошо — его сердце не дрожит.

Никогда я не был так счастлив, как сегодня, когда мой Шамбу находится перед вами. И мне кажется, что вместе с вами сейчас не один Шамбу, а тысячи и тысячи таких, как он.

Из выступления в ВОКС.

ХРОНИКА

НОВОЕ ПОПОЛНЕНИЕ ВГИК

В этом году Всесоюзный государственный институт кинематографии проводил прием на сценарно-редакторское, актерское и режиссерское отделения постановочного факультета, на операторское и художественное отделения факультета оформления фильма и на экономический факультет.

Как и в прежние годы, число желающих поступить в институт было значительным— на 155 мест было подано 1600 заявлений. Наибольший наплыв, как и всегда, наблюдался на актерском отделении, где из 620 подавших заявления было принято 14, то есть на каждое место конкурировало 44 человека. Большой конкурс был и на режиссерском отделении (из 210 человек принято 18, то есть почти 12 человек на место) и на операторском отделении (из 280 принято 36 человек).

Необычно большой конкурс в этом году был на экономическом факультете — принято 45 человек из 292. На сценарно-редакторское отделение принято 20 человек из 102 и на художественное — 18 из 96.

Большое и интересное по своему составу пополнение прибыло в этом году из стран народной демократии — 25 человек; здесь есть представители Польши, Чехословакии, Румынии, Германии, Кореи, Албании, Венгрии, Монголии.

Сто первокурсников являются русскими, остальные представляют национальности союзных и автономных республик.

Всего в новом приеме насчитывается двадцать шесть национальностей.

Значительная часть студентов, прибывших в этом году из стран народной демократии, хорошо подготовлена к специальным занятиям по творческим дисциплинам, которые они частично изучали в киношколах у себя на родине.

Можно вообще отметить хороший состав поступивших на режиссерское, операторское и сценарно-редакторское отделения института. Вполне удовлетворителен состав первокурсников художественного отделения. Что касается актерского отделения, то здесь институт вынужден был проводить дополнительный набор, поскольку состав, допущенный в начале к приемным испытаниям, не мог удовлетворить всем предъявляемым требованиям.

Следует заметить, что из года в год приемные комиссии все более тщательно отбирают наиболее одаренных будущих режиссеров, кинодраматургов, редакторов, операторов и художников.

Наиболее объективными данными при этом отборе располагают приемные комиссии на факультете оформления фильма. К вступительным экзаменам на художественное отделение допускаются лишь лица, представившие хорошие работы по живописи и рисунку. Как правило, это окончившие средние художественные школы и уже имеющие некоторую профессиональную подготовку. Специальные испытания по рисунку, живописи и композиции позволяют довольно точно отобрать действительно наиболее одаренных.

Так же примерно обстоит дело на операторском отделении, где требуется предварительное представление фоторабот, после чего на специальных испытаниях по элементарной теории фотографии, а также практике фотосъемки на натуре и в павильоне окончательно устанавливается профессиональная пригодность для обучения на операторском факультете.

При поступлении на сценарно-редакторское и режиссерское отделения также требуется представление различных работ, по которым можно было бы судить об одаренности поступающих (литературные работы, рисунки, фотографии актерских и режиссерских экспликаций и т. д.), а на специальных испытаниях выясняется степень наблюдательности, наличие творческой фантазии, уровень общей культуры поступающих и т. д.

Наибольшие трудности возникают при отборе поступающих на актерское отделение, несмотря на очень большой конкурс, который, казалось бы, облегчает отбор наилучших. Трудность заключается в том, что приемная комиссия кафедры актерского мастерства вынуждена при определении степени профессиональной пригодности поступающих руководствоваться почти исключительно данными специального испытания, не располагая по существу никакими иными показателями для предварительного отбора. Предпринимаемые с этой целью командировки преподавателей кафедры в некоторые города, как правило, кратковременны, к тому же проводятся они преимущественно летом, то есть в «мертвый» для театральной деятельности сезон, а потому малоэффективны.

Для устранения этого недостатка необходимо проводить предварительный отбор поступающих на актерское отделение института в течение всего года, систематически и планомерно обследуя организации и кружки художественной самодеятельности в ряде городов, выявляя будущих киноактеров так, как это делает консерватория в отношении вокалистов. Дело это трудное, связанное с рядом организационных мероприятий. Но к этому надо приступать уже в текущем учебном году.

Оценивая общие итоги нового набора, следует отметить, что в целом Всесоюзный государственный институт кинематографии получил в этом году большое, многонациональное, интересное по своим творческим данным пополнение.

«МОСКВА, ЛЕСНАЯ, 27»

На экранах кино и телевидения все чаще появляются картины с маркой Московской киностудии научно-популярных фильмов. Они знакомят зрителя с достижениями советской науки и техники, с успехами мичуринской агробиологии и животноводства, с прогрессивными методами новаторов промышленности и сельского хозяйства.

Руководствуясь решениями сентябрьского и февральско-мартовского Пленумов ЦК КПСС, студия расширяет выпуск фильмов, пропагандирующих передовой опыт в сельском хозяйстве. Многие такие фильмы уже выпущены на экраны и хорошо встречены зрителем. Среди них специальные выпуски киножурнала «Новости сельского хозяйства», полнометражные кинокартины «Рассказ о зеленых квадратах» (сценарий Н. Шпиковского, режиссеры Е. Ермаков и С. Чулков) и «На полях Кубани» (сценарий Н. Шпиковского, режиссер А. Гендельштейн), а также «Новая пшеница» (режиссер В. Попова) — о трудах академика Н. В. Цицина, создавшего путем отдаленной гибридизации новые сорта пшеницы, стойкой против болезней, засухи, морозов и полегания и дающей невиданные урожаи — до 70 центнеров с гектара.

К этому разделу можно отнести фильмы «Сады на окнах» (режиссер Б. Светозаров) — о выращивании цитрусовых в комнатных условиях, «Сиреневый сад» (режиссер Я. Миримов) — о работах садовода-любителя А. Колесникова.

Режиссер А. Гендельштейн готовит специальный выпуск журнала «Новости сельского хозяйства» о научных открытиях уральского колхозника-полевода Т. Мальцева. Этой же теме будет посвящен и большой полнометражный фильм режиссера Е. Ермакова.

Продолжая развивать другие жанры научно-популярного кино, студия выпустила в этом году такие фильмы, как «Крылатая защита» (сценарий К. Исаева, режиссер Б. Долин), рассказывающий в сюжетно-художественной форме о значении птиц в жизни леса и о работе юных натуралистов; «У истоков жизни» (автор-режиссер В. Шнейдеров) — кинопособие для лекций о происхождении и развитии жизни на земле; «Раскопки в Новгороде» (режиссер В. Шредель) — кинодокументы археологических открытий, свидетельствующих о высокой культуре древних новгородцев; видовая лента о геологическом заповеднике «Красноярские столбы» режиссер В. Моргенштерн), фильм «Рукописи Л. Н. Толстого» (режиссер Н. Руднев), воспроизводящий по подлинникам сложнейший процесс творческого труда великого писателя над отдельными главами «Воскресения» и «Войны и мира».

Подготовлен к выпуску на экран небольшой киноочерк «Изобразительное искусство Китая в музеях СССР» (сценарий В. Попова, режиссер М. Кауфман), снятый в Музее восточных культур в Москве и Государственном Эрмитаже в Ленинграде.

На киноэкране показаны древнейшие сосуды и шелковые ткани, образцы классической живописи, реконструкции старинных живописных фресок, вытканные многокрасочные композиции, изделия из перегородчатой эмали, насчитывающие около пяти веков, тысячелетний фарфор и работы современных передовых художников. Авторы фильма не только показывают, но и объясняют характерные особенности китайского искусства, сообщают краткие, но важные сведения из его истории. Представленные в фильме многочисленные образцы китайского искусства, привлекающие богатством форм и красок, помогают лучше понять культуру великого дружественного нам народа.

Разнообразие содержания и занимательность творческих решений характерны и для новых фильмов, которые еще находятся сейчас в различных стадиях производства — на страницах режиссерского сценария, в роликах только что отснятого материала, в грудах кинопленки на монтажном столе.

В студии одновременно снимается несколько десятков научно-популярных и учебных фильмов, и большинство киногрупп находится в экспедициях за пределами Москвы. Одна из специфических особенностей научно-популярной студии — постоянная связь с различными научными организациями, колхозами и совхозами, МТС и промышленными предприятиями.

Наиболее многочисленна и подвижна киногруппа, снимающая полнометражный научно-публицистический фильм «Богатства целинных земель—народу». Фильм снимают несколько режиссеров и операторов под руководством постановщика Л. Антонова. В Москве и Славгородской степи, в Ростове-на-Дону и в Кустанайской области — всюду метр за метром накапливается сейчас ценный материал этого фильма.

День за днем из отдаленных районов Алтая и Казахстана в адрес студии — Москва, Лесная, 27 — прибывают самолетами и поездами круглые металлические коробки с кинопленкой. Это отдельные кадры или эпизоды будущего фильма.

Вот материалы со станции Джаксы под Акмолинском от оператора Л. Дмитриева — здесь запечатлен волнующий момент ночной переправы могучей техники через вскрывшуюся в половодье реку. В непогоду, часами находясь по пояс в воде, съемочная группа снимала героический труд людей.

Другой ролик кинопленки от оператора З. Фельдмана: приезд новоселов в МТС,

осмотр бескрайних просторов директором будущего совхоза.

Третья коробка с Тамбовщины от оператора Я. Толчана — кадры отъезда на новые земли бригады Александра Каверина...

Так готовится фильм об освоении целины.

В далеком путешествии на берегах Печоры побывала киногруппа создателя ряда выдающихся биологических лент режиссера А. Згуриди, работающая сейчас над постановкой большого научно-художественного фильма «Повесть о лесном великане» (сценарий Дм. Еремина и А. Згуриди опубликован в журнале «Искусство кино», 1954, № 7).

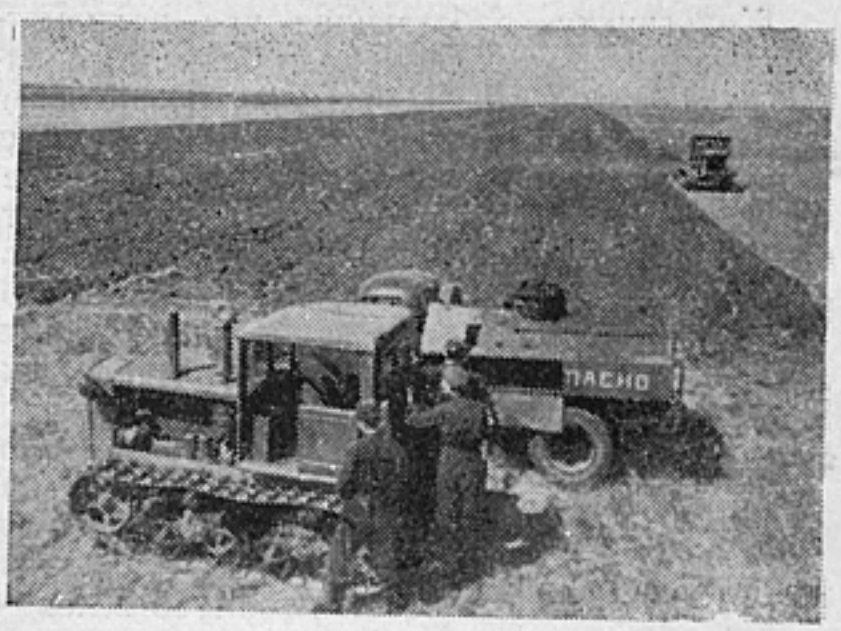
Печорский заповедник занимается интересным экспериментальным делом — приручением и одомашниванием лосей. Об этих важных для народного хозяйства опытах и рассказывает фильм. Как и всегда, Згуриди в новом фильме уделяет большое внимание показу природы, богатству ее красок, тонким наблюдениям за жизнью обитателей тайги. Но в отличие от прежних работ основное место в картине займет деятельность человека — преобразователя природы.

...На экране мы видим лосей в упряжке. Они мчатся с большой скоростью, как заправские рысаки, повинуясь малейшему движению поводьев. Наездники ведут себя весьма искусно, не уступая друг другу в мастерстве, хотя один из них — опытный зверовод, а другой — подросток с открытым скуластеньким лицом. Первый — это научный сотрудник Никандр Петрович (его роль исполняет артист О. Жаков), а второй — Егорушка (в этой роли занят внук одного из работников Печорского заповедника).

Почти закончены съемки в павильонах и всех сцен, связанных с зимними пейзажами. Съемочная группа успела побывать в Ленинграде, в Воронежском заповеднике, в подмосковных лесах и вновь вернуться на Печору, где еще предстоит снять знаменитый осенний рев лосей.

Много сотен километров проделала в этом году и другая киноэкспедиция, занятая съемками видового фильма об одном из крупнейших озер земного шара — Иссык-куле. Перед режиссером С. Райтбуртом стоит сложная задача — в небольшом, десятиминутном фильме рассказать о природном своеобразии озера, расположенного на высоте двух тысяч метров и окруженного вечно-снежными вершинами гор, объяснить зрителю, почему, принимая в себя десятки потоков, рожденных ледниками, Иссык-куль никогда не замерзает, показать животный мир приозерного края — круторогих архаров, барсов, горных козлов. Кинокамере пришлось побывать и на борту самолетов, и на палубе катера, и в горных ущельях, и в субальпийских лугах.

Основное место в этом фильме займет показ серьезных преобразований, происшедших на берегах Иссык-куля за годы советской власти; зритель ознакомится с развитием животноводства, увидит успехи земледелия там, где оно долгие годы казалось



«Наступление на целину».

невозможным, увидит новые колхозные поселки, строительство гидростанции и т. п.

Несколько тысяч километров отделяют от этой киногруппы другой съемочный коллектив, занятый созданием большой видовой ленты «По Северному Уралу».

Действие фильма развертывается за Полярным кругом, в труднодоступных районах Крайнего Севера — в тайге, в тундре, среди величественных горных кряжей и порожистых рек. В эти глухие, нехоженные места для изучения природных богатств ежегодно направляются отряды исследователей — геологи, ботаники, биологи, охотники-промысловики. Сопровождая одну из таких экспедиций, режиссер Н. Тихонов, операторы А. Зильберник и Э. Эзов запечатлели на кинопленке и суровый, увлекательный труд научных исследователей, и картины природы Северного Урала: карликовые ледники, цепочки озер, — следы времен великого оледенения, берега Карского моря с бесчисленными гнездовьями птиц, тайгу и тундру с неисчислимыми пушными богатствами — соболем, песцом, горностаем, белкой.

Киногруппа уже отсняла немало эпизодов — быт научной экспедиции, необозримые стада оленей, строительство новых дорог, занятия в школе детей манси — народности, которая в царской России была обречена на вымирание.

«Наступление на целину»

Киногруппа, работающая над полнометражным цветным фильмом «Солнечный камень» (режиссер Л. Степанова), побывав на месте основных съемок — в Донбассе, отправилась в район Челябинска для съемок одного из интересных объектов — открытой добычи каменного угля. Фильм расскажет о происхождении, современных способах разведки угля и наиболее передовых методах его добычи, применяемых на шахтах Донбасса и Кузбасса.

С позиций современной науки экран продемонстрирует, что каменный уголь недаром называют «солнечным камнем», своеобразным аккумулятором солнечной энергии. Совершая путешествие вглубь веков — в эпоху образования угля, зритель увидит и совершенную технику сегодняшнего дня, поставленную на службу советских разведчиков ископаемых богатств: авиацию, сейсмографы, химический анализ, буровые машины и т. п.

Ряд кадров фильма послужит яркой иллюстрацией к словам Ленина: «Уголь — настоящий хлеб промышленности». Зритель увидит также, что каменный уголь служит основой для получения бензола и пластмассы, небьющегося стекла и искусственного каучука, что без каменного угля не было бы многих медикаментов—аспирина, пирамидона, сахарина, сульфамидных и стрептоцидных препаратов и т. д.

Идут натурные и павильонные съемки полнометражного фильма «Кристаллы» (сценарий О. Писаржевского, режиссер Д. Яшин), который ознакомит зрителя с интересным и сложным явлением образования кристаллов в природе, с их значением для науки и техники, с их физическими и химическими свойствами, покажет, как создаются искусственные кристаллы.

Не менее сложна работа и над полнометражным фильмом «Меченые атомы» (сценарий Г. Франка, режиссер В. Шнейдеров), который раскроет перед зрителем новейший метод научного исследования.

В начале фильма дается общее представление о строении вещества, о взаимосвязи его физико-химических свойств и атомной структуры, об открытиях естественной и искусственной радиоактивности. Затем зритель узнает, как используется искусственная радиоактивность для того, чтобы «метить» атомы вещества, не меняя его физических и химических свойств, и как ученые прослеживают судьбу этих «меченых атомов» в различных химических и биологических процессах. Большое место в фильме занимают связанные с этим методом важнейшие открытия в области медицины и ботаники, сельского хозяйства и металлургии — открытия, знаменующие собой новый шаг материалистической науки в дальнейшем познании мира.

«На службе науки» — так называется еще один полнометражный фильм (сценарий Г. Григорьева, режиссеры К. Домбровский, С. Рейтман), который является своеобразной «автобиографией» научно-популярного кино: фильм расскажет об огромных возможностях кинематографа, используемого в научных исследованиях. Связанное с развитием науки и техники, кино в свою очередь играло немаловажную роль в дальнейшем их движении вперед. Необыкновенная «способность» киноаппарата фиксировать медленные или ускоренные процессы, обычно ускользающие от глаз человека, сочетание кинокамеры с микроскопом, телескопом и другими совершенными приборами дают возможность использовать кинокамеру как объективного наблюдателя в самых различных областях науки. В фильме будет показано разностороннее применение кино: для наблюдения за прорастанием зерна, при съемках операций, проводимых знаменитыми хирургами, при изучении молнии, на раскопках подводных развалин древнего города Херсонеса и т. п.

В фильм войдут документальные кадры, имеющие «за плечами» несколько десятков лет (снятые при исследованиях адмиралом Макаровым и академиком Крыловым), а также произведенные недавно специальные киносъемки, которые помогли ученым и практикам сельского хозяйства в их работе над усовершенствованием зернового комбайна.

На этом не исчерпывается список кинокартин, подготовляемых Московской студией научно-популярных фильмов. Многие из них еще находятся в стадии сценарной и режиссерской разработки, в периоде подготовки к съемкам. Среди них фильм «Дальновидение», в занимательной форме рассказывающий о физических основах телевидения и современной технике телевизионных передач, «Враги и друзья» — о биологических способах борьбы с насекомыми-вредителями, «Главный ботанический сад» — о строительстве нового ботанического сада в Москве, о широком размахе работ по акклиматизации растений, о научных исследованиях ученых-мичуринцев.

«Ваши отзывы и пожелания направляйте по адресу: Москва, Лесная, 27» — это обращение к кинозрителю, которым заканчиваются многие кинокартины Московской студии научно-популярных фильмов, не остается без ответа. Среди обширных и разнообразных пожеланий особого внимания заслуживают критические замечания о том, что еще многие важные вопросы, к сожалению, находятся вне поля зрения научно-популярного кино, еще чувствуется увлечение более легкими, «выигрышными» для экрана темами, еще недостаточно ярко, доходчиво решаются фильмы, связанные с популяризацией точных наук. Но у коллектива самой крупной научно-популярной студии в стране есть все возможности, чтобы преодолеть эти недостатки и с каждым годом увеличивать выпуск фильмов, способствующих дальнейшему культурному росту народа.

НАУЧНАЯ КИНОДОКУМЕНТАЦИЯ

Киносекция Московского Дома ученых организовала летом этого года просмотр нескольких фильмов, в которых были применены методы киносъемки, представляющие большой интерес для развития научного кино.

В фильме второго раздела кинокурса «Тракторный дизель» производства Московской студии научно-популярных фильмов (режиссер Б. Шубин, оператор Б. Муратовский, научные руководители академик Е. Чудаков и профессор В. Болтинский) привлекли внимание ученых высокоскоростные киносъемки движения газовых потоков в цилиндре работающего двигателя. До настоящего времени сложные движения газов внутри цилиндра двигателя, протекающие с большой скоростью, не были в достаточной степени изучены. Для высокоскоростной киносъемки был изготовлен цилиндр двигателя с окнами из оптического стекла, которые позволяли снять вихревые движения газов внутри цилиндра с помощью особого прибора, дающего возможность наблюдать потоки газа по изменению его плотности. Специальный киноаппарат, снимающий с частотой до 2000 кадров в секунду, зафиксировал такие моменты рабочего процесса внутри цилиндра двигателя, как всасывание воздуха, сжатие его, впрыск топлива, смесеобразование и сгорание, рабочий ход поршня и выпуск продуктов сгорания.

Фильм «Процесс стружкообразования при резании металлов» (режиссер Н. Лескес, оператор Б. Франциссон, сценарий Н. Боброва и Н. Лескеса, научный консультант доцент С. Егоров), снятый с частотой от 1500 до 4500 кадров в секунду, показывает недоступные глазу явления деформации металлов, образования стружки и изменения на передней грани резца при резании металлов. Снимаемая поверхность резца при обычной съемке равнялась 10x7,5 миллиметра, а при микросъемке — 1,5x1 миллиметр. Высокоскоростные макро- и микрокиносъемки позволили наблюдать на экране процессы резания металла в 250 раз медленнее, чем они протекают в действительности. Это дало возможность анализировать влияние передней части резца на динамику процесса и подойти к практическому разрешению вопроса о рациональной форме резца.

В фильме «Операция разрушения плевральных сращений» (режиссер П. Вейнштейн, оператор М. Каменецкий, научный руководитель профессор Л. Богуш — заведующий хирургической клиникой Института туберкулеза Академии медицинских наук) показан наиболее эффективный метод разрушения плевральных сращений с помощью электрической петли. Во время такой операции только один хирург через специальный прибор — торакоскоп — наблюдает процесс пережигания плевральных сращений. Обучение хирургов этой сложной операции в течение длительного времени проводится на макетах (фантомах). Сейчас эту операцию можно наблюдать и анализировать на экране. Окуляр торакоскопа был соединен с объективом киносъемочного аппарата. В течение 3 месяцев велись предварительные эксперименты. Чтобы увеличить освещенность внутри плевральной полости, напряжение электрической лампочки торакоскопа с 4 вольт довели до 30 вольт. Кино открыло возможность изучать методику операции разрушения плевральных сращений на документальном материале и осваивать ее быстрее и лучше, чем на макетах.

Новые фильмы убедительно свидетельствуют, что научное кино является не только средством документации, но и одним из видов эксперимента, эффективным методом исследования.

И. Соколов

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ „ЛЕНФИЛЬМ"

«Большая семья», 11 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Кочетов, С. Кара; постановщик Иосиф Хейфиц; главный оператор С. Иванов; режиссер С. Деревянский; композитор В. Пушков; художники: В. Волин, В. Савостин; звукооператор А. Шаргородский; текст песни А. Чуркина.

В ролях. Журбины: дед Матвей — С. Лукьянов, Илья Матвеевич — Б. Андреев, Агафья Карповна — В. Кузнецова, Алексей — А. Баталов, Виктор — С. Курилов, Антон — В. Медведев, Костя — Б. Битюков, Тоня — И. Арепина, Лида — К. Лучко, Дуняша — Е. Савинова; Басманов — Н. Сергеев; Катя Травникова — Е. Добронравова; Скобелев — П. Кадочников; Зина Иванова — Л. Кронберг; завклубом — Н. Гриценко; директор завода — Б. Коковкин. В эпизодах: И. Назаров, Н. Емельянов, В. Татосов, Б. Кудряшов, А. Хлопотов, П. Лобанов.

«Запасной игрок», 8 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик Семен Тимошенко; режиссер А. Бергункер; главный оператор Е. Шапиро; художник С. Малкин, композитор И. Дунаевский; звукооператор Г. Эльберт; текст песен М. Матусовского. Консультанты: по футболу — Г. Ласкин, по боксу — И. Князев.

В ролях: Вася Веснушкин — Г. Вицин; Саша Веснушкин — В. Кузнецов; Веснушкина — Е. Тяпкина; Дедушкин — П. Кадочников; Валя Олешко — Т. Конюхова; Карташова — В. Ушакова; Коломягин — М. Бернес; директор завода — К. Адашевский; Цветков — В. Белокуров; Днепровский — П. Поль; Виолетов — А. Жуков; Малюткина — Э. Луценко. В эпизодах: Е. Александровская, И. Гуров, А. Королькевич, А. Дудоров, Б. Коковкин, А. Кузнецов, Л. Лобов, М. Миронова, А. Орлов, Н. Рыбников, А. Тутышкин, С. Филиппов, Ф. Яворский, К. Янакиев, В. Набутов.

КИНОСТУДИЯ „ЛЕНФИЛЬМ" И БОЛГАРСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ „БОЛГАРФИЛЬМ"

«Герои Шипки», 12 ч., цветной.

Автор сценария А. Первенцев; постановщик С. Васильев; режиссеры: А. Апсолон, П. Боголюбов, Ю. Музыкант, Я. Янков; главный оператор М. Кириллов; художники: М. Богданов, Г. Мясников, Г. Попов; композиторы: Н. Крюков, Ф. Кутев; звукооператоры: А. Бабий, Б. Антонов, К. Шопов; консультанты: полковник П. Фортунатов, майор Б. Чолпанов.

В ролях. Русские солдаты: Каторгин — И. Переверзев, Ознобишин — В. Авдюшко, Сашко Козырь — Г. Юматов, Макар Лизюта — К. Сорокин, Тимофей — А. Алексеев; болгарские ополченцы: Боримечка — П. Карлуковский, Петко — А. Карамитев, Панайот — С. Пейчев, Митко — Н. Генов, Бояна — Е. Божинова, Ионка — К. Чукова; русские генералы: Гурко — С. Папов, Скобелев — Е. Самойлов, Радецкий — А. Киреев, Драгомиров — Г. Громов, Столетов — В. Чобур, Струков — А. Смирнов, Тотлебен — А. Христов, Святополк-Мирский — Е. Деммени, Непокойчицкий — И. Трояновский, Левицкий — Э. Гаррик; Александр II — И. Кононенко; Николай Николаевич, великий князь — А. Савостьянов; Горчаков, канцлер — Н. Массалитинов; Милютин, военный министр — С. Курилов; русские офицеры: майор Ляпунов — А. Холодков, майор Горталов — К. Старостин, Дукмасов — Г. Ганчев; В. В. Верещагин, художник — В. Леонов; султан Абдул Гамид II — Д. Даковский; Сулейман-паша — К. Кисимов; Осман-паша — Э. Тагаров; Вессель-паша — Г. Стаматов. В эпизодах: К. Скоробогатов, Н. Симонов, В. Софронов, Б. Ганчев, А. Темелков, Б. Фрейндлих, В. Гайдаров, Ф. Никитин, А. Чапразов, И. Тонев, В. Таскин, С. Евлахов, С. Крылов. В массовых сценах участвуют солдаты и офицеры Болгарской Народной армии.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Земля» (по повести О. Кобылянской), 8 ч., цветной.

Сценарная разработка А. Швачко; режиссеры-постановщики: А. Бучма, А. Швачко; оператор Н. Слуцкий; художники: В. Агранов, М. Гантман; композиторы: В. Гомоляка, Б. Крыжановский; звукооператор Р. Бисноватая.

В ролях: Мария — Н. Ужвий; Ивоника — В. Сокирко; Михайло — С. Фещенко; Савва — П. Грубник; Анна — Т. Алексеева; Рахира — В. Бесполетова; Докия — Е. Киселева; Онуфрий — П. Михневич; Петро — А. Карпенко, Парася — Н. Наум.

«Богатырь» идет в Марто», 8 ч., цветной.

Автор сценария И. Прут; режиссеры-постановщики: Е. Брюнчугин, С. Навроцкий; главный оператор А. Мишурин; композитор Ю. Мейтус; текст песни Е. Долматовского; звукооператор Р. Максимцов; художник А. Бобровников; главный консультант капитан дальнего плавания Г. Мезенцев.

В ролях: капитан Крутов — М. Белоусов; помощники капитана: Лучинин — В. Нешипленко, Майоров — Л. Фричинский, Воронец — Б. Безгин; боцман Бутенко — В. Добровольский; старший матрос Плошкин — В. Крючков; инженер Колос — В. Авдюшко; радистка Сергеева — Э. Быстрицкая; врач Велихова — К. Лепанова; повар Грибова — Е. Тяпкина, Настенька — И. Извицкая; Архаров —

Ю. Кротенко; Петя — Р. Муратов: капитан Ганзен — Г. Бударов; боцман Ларсен — Л. Пирогов; Нэд Берген — Н. Граббе; «Хозяин» — Д. Милютенко; Галтер — А. Шатов; Элис — Л. Максимова; капитан яхты — Л. Олевский; Гемфри — Е. Моргунов. В эпизодах: С. Петров, В. Буре, И. Кононенко, И. Ветров.

КИНОСТУДИЯ „ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ"

«Стрекоза», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Бараташвили, Л. Хотивари; постановка С. Долидзе; режиссер-сопостановщик Л. Хотивари; оператор Т. Лобова; художник Л. Шенгелия; композитор С. Цинадзе; звукооператор В. Долидзе.

В ролях: Стрекоза — Л. Абашидзе; Ефросине — Ц. Цуцунава; Элпите — Т. Абашидзе; Георгий — А. Омиадзе; Марине — Л. Асатиани; Цкриала — М. Чахава; Шота — Р. Чхиквадзе; Бичико — Д. Абашидзе; Кириле — А. Жоржолиани; Арчил — Г. Шавгулидзе; Ираклий — Ш. Гамбашидзе; Нато — А. Тоидзе; Тина — Д. Чичинадзе; мать Шота — Т. Цицишвили; Леван — Г. Гегечкори; профессор — Б. Цуладзе. В эпизодах: Э. Апхаидзе, И. Султанишвили, Я. Трипольский, М. Хиникадзе, Н. Чхеидзе, Л. Бакрадзе.

«Курша», 1 ч., цветной.

Автор сценария П. Морской; режиссеры-постановщики: В. Бахтадзе, Ш. Гедеванишвили; главный художник З. Медзмариашвили; оператор В. Шанидзе; композитор А. Чимакадзе; звукооператор Д. Ломидзе; художники-мультипликаторы: Н. Килосанидзе, К. Надирадзе, Г. Лаврелашвили, Н. Поморцева, Е. Макашвили, Н. Шаликашвили; художники-декораторы: Ш. Тодрия, Е. Хачоян, Т. Крымковская, М. Хубашвили.

«Мзечабуки», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: П. Церетели, А. Шаншиашвили; режиссер-постановщик Т. Микадзе; главные художники: И. Сумбаташвили, Г. Цуцкиридзе; операторы: Л. Квалиашвили, С. Спарсиашвили; композитор Р. Лагидзе; художники-мультипликаторы: Д. Ахобадзе, Е. Андроникашвили, К. Надирадзе, Н. Килосанидзе, Г. Лаврелашвили, Д. Наскидашвили, И. Шаликашвили, Н. Терьян, С. Жофрио, М. Хубашвили; художники-декораторы: М. Андроникиди, Л. Родкевич, К. Крымковская, Е. Хачоян.

КИНОСТУДИЯ „СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ"

Мойдодыр» (по сказке К. Чуковского), 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер И. Иванов-Вано; художники-постановщики: М. Ботов, А. Савченко; оператор Н. Воинов; композитор Ю. Левитин; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, Б. Бутаков, Ф. Епифанова, В. Крумин, М. Куприч, К. Малышев, В. Попов, В. Пекарь, В. Рябчиков, Б. Савков, Т. Федорова, К. Чикин; художники-декораторы: В. Валерианова, О. Гемерлинг, И. Прокофьева, В. Роджеро.

«Карандаш и Клякса — веселые охотники», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Е. Мигунов; художники-постановщики: Е. Мигунов, В. Долгих; оператор И. Голомб; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков. Куклы и декорации выполнены под руководством главного художника Р. Гурова.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО (дубляж)

«Смелая разведка», 10 ч. Производство Пекинской киностудии.

Авторы сценария: Го Вей, Цзы е, Дун Фэн; режиссер Го Вей; оператор Чень Минь-хунь; музыка Чень Цзы, Ли Цзы-да. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Лю, командир группы разведчиков — Го Цзю-тай (дублирует К. Тыртов); командир полка — Ли Цзинь-бан (дублирует М. Погоржельский); разведчики: Лу — Тянь Дань (дублирует С. Крупник); Мын — Ян Цзэн-хэ (дублирует В. Смирнов); Чжу — Ли Юй-нун (дублирует А. Вольфсон); Ян — Бай Эр-чунь (дублирует М. Рапопорт); Ван — Хуан Фэй (дублирует Л. Кадров); Лю — Чао Пин (дублирует И. Поляков); Чан, проводник — Лю Лю (дублирует В. Прохоров); его мать — Ху Пэн (дублирует З. Воркуль); его жена — Чжан Си (дублирует Е. Тэн); Фан, командир бригады гоминдановских войск — Фан Хуа (дублирует В. Щелоков).

«Пятеро с улицы Барской» (по одноименному роману Казимежа Козьневского), 12 ч. Производство киностудии художественных фильмов, Польша.

Авторы сценария: Александр Форд, Казимеж Козьневский; режиссер Александр Форд; операторы: Ярослав Тузар, Кароль Ходура; художники: Анатоль Радзинович, Марек Ивашкевич; композитор Казимеж Сероцкий; звукооператор Юзеф Копрович. Режиссер дубляжа В. Войтецкий, звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Ганка — Александра Шлёнская (дублирует Г. Малькова); Казек Спокорный — Тадеуш Янчар (дублирует Б. Муравьев); Яцек Сивицкий — Анджей Козак (дублирует П. Сорокин); Марек Козел — Мечислав Стоор (дублирует В. Смирнов); Збигнев Мочарский — Марион Рулка (дублирует В. Синицын); Франек Круг — Влодзимеж Скочиляс (дублирует А. Нестеров); Лютек Козловский — Тадеуш Ломницкий (дублирует А. Левит); Войцеховский — Людвик Бенуа (дублирует Я. Беленький); Зенон — Аугуст Ковальчик (дублирует В. Русланов); Мациш — Збигнев Филюс (дублирует Н. Гладков); Козловский-отец — Станислав Лапинский (дублирует М Колесников).

«Случай на Марienштате», 9 ч. Производство киностудии художественных фильмов в Лодзи, Польша.

Автор сценария Людвиг Старский; режиссер Леонард Бучковский; операторы:

Северин Крушинский, Франциш Фукс; художник Роман Манн; композиторы: Тадеуш Сыгетинский, Чеслав Аньолкевич; звукооператоры: Тадеуш Альтман, Альфред Норкус. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Ганка — Лидия Корсак (дублирует С. Ланская); Шарлинский — Тадеуш Шмидт (дублирует М. Кузнецов); Чепелевский — Адам Миколаевский (дублирует В. Щелоков); Добжинец — Тадеуш Кондрат (дублирует А. Кубацкий); Токарский — Станислав Винчевский (дублирует С. Курилов); Осица — Клеменс Мельчарек (дублирует В. Прохоров); Рембачева — Барбара Рахвальская (дублирует Е. Егорова); Зося — Иоанна Вальтер (дублирует Э. Некрасова).

«Комедианты» (по повести И. Ольбрахта «Брат Жак»), 8 ч. Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Автор сценария и режиссер Владимир Бличек; оператор Рудольф Сталь; художник Мирослав Граховец; композитор Ян Капр; звукооператор Франтишек Фабиан. Режиссер дубляжа Т. Лиознова, звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: старик-комедиант — Ярослав Войта (дублирует В. Щелоков); его дети: Жак — Ладислав Пешек (дублирует С. Курилов), Фрицек — Ярослав Мареш (дублирует В. Прохоров), Ольга — Алена Мартиновская (дублирует Э. Некрасова); владелица цирка — Мария Вашова (дублирует З. Воркуль); Гавранек — Рудольф Грушинский младший (дублирует А. Сахновский).

«По следам врага» (по повести Милоша Велинского «Северный порт»), 8 ч. Производство «Чехословацкий государственный фильм», Прага.

Авторы сценария: Иржи Брдечка, Милош Маковец; режиссер Милош Маковец; оператор Рудольф Милич; художник Карел Черный; композитор Иржи Стернвальд; звукооператор Иозеф Влчек. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

В ролях: Душек — О. Корбеларж (дублирует В. Емельянов); Елена, его дочь — А. Вранова (дублирует М. Лифанова); Бартош — Г. Хеверле (дублирует В. Трошин); Шубрт — О. Крейча (дублирует Р. Плятт); Беранек — И. Совак (дублирует М. Погоржельский); Гавелка — В. Ржепа (дублирует А. Сашин-Никольский); Тессаржова — И. Качиркова (дублирует Г. Жуковская), Папоушек — Р. Дейл (дублирует С. Бубнов); Берка — М. Копецкий (дублирует С. Цейс); капитан Горак — И. Догнал (дублирует Г. Дудник); ст. лейтенант Госбезопасности — З. Диде (дублирует П. Омельченко).

«Людвиг ван Бетховен», 9 ч. Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Стефан Хермлин; режиссер Макс Яап; оператор Эрик Нитцшман; музыкальная обработка Вернфрид Хюбель; звукооператор Гейнц Реюш. Музыку исполняют: Берлинский государственный оркестр, Дрезденский государственный оркестр, Московский государственный квартет имени Бетховена, симфонический оркестр Лейпцигского государственного комитета радиовещания; дирижеры: Герман Абендрот, Гейнц Бонгартц, Франц Конвичный, Герман Шерхен. Текст читают: М. Бернес, В. Герцик, В. Емельянов, А. Шишко. Режиссер дубляжа Т. Лиознова, звукооператор дубляжа А. Дикан.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«376 дней на дрейфующей льдине», 6 ч.

Режиссер М. Славинская; операторы: Е. Яцун, А. Кочетков, Л. Котляренко, Н. Соловьев; авторы текста: Ю. Каравкин, Ю. Смирнитский.

О научно-исследовательской работе советских полярников на дрейфующей станции СП-2.

«Динамо» — «Арсенал», 2 ч.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; операторы Центральной студии документальных фильмов; авторы текста: М. Мержанов, В. Синявский, Л. Браславский.

О товарищеской встрече советских и английских футболистов.

«Советские гимнасты в Риме», 2 ч., цветной.

Автор-оператор Д. Каспий; монтаж М. Гавриловой; автор текста Г. Блинов.

О достижениях советских спортсменов на международных соревнованиях по гимнастике в Риме.

«На первенство Европы», 3 ч.

Режиссеры: В. Сутеев, Р. Халушаков; операторы: В. Асмус, Ю. Разумов, Р. Халушаков; автор текста Л. Браславский.

О международных легкоатлетических соревнованиях в Швейцарии, в которых приняли участие советские спортсмены.

«В Риме», 2 ч., цветной.

Автор-оператор Д. Каспий; оператор Г. Монгловская; автор текста Г. Богемский.

Об исторических и архитектурных памятниках и достопримечательностях Рима.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Пребывание шведских кораблей в Ленинграде», 1 ч.

Режиссер А. Федоров; автор текста В. Соловьев; операторы: С. Масленников, А. Погорелый.

О посещении Ленинграда отрядом шведских военных кораблей.

«Отважные и сильные», 1 ч.

Автор сценария и текста В. Лесин; режиссер-оператор Г. Симонов.

О водных видах спорта в организациях ДОСААФ.

«Рейс мира», 2 ч.

Режиссер Е. Учитель; автор текста С. Нагорный; главный оператор С. Фомин.

О пребывании в Ленинграде сторонников мира скандинавских стран, совершивших путешествие на теплоходе «Батория».

«Школьный учебно-опытный участок», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Самойлов; режиссер Е. Вермишева; оператор Ф. Овсянников.

Киноочерк о юных мичуринцах — участниках Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, получивших высокие урожаи различных культур на школьном учебно-опытном участке.

«По туристской путевке», 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Ланской; автор текста Ю. Рест; режиссер А. Епихова; оператор Г. Трофимов.

О путешествии группы туристов по Карельскому перешейку.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«По реке Цне», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Ковалев; режиссер-оператор А. Булдаков.

О достопримечательностях и хозяйственном значении районов, лежащих на реке Цне.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Театр едет в колхозы», 1 ч.

Автор-режиссер М. Володарский; оператор П. Оппенгейм.

О культурно-просветительной работе, проводимой артистами Рязанского областного драматического театра в колхозах области.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Гоголь — обличитель николаевской России», 4 ч.

Автор сценария С. Марвич; режиссер Б. Шрейбер; оператор Н. Васильев; консультанты: Ю. Подгаецкий, Б. Шапошников.

«Школьникам о физкультуре», 1 ч.

Автор сценария и режиссер И. Менакер; оператор К. Погодин; консультанты: В. Гориневская, Г. Бирзин, М. Лейкина, М. Минкевич.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 53.

Монтаж режиссера О. Кутузовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: Д. Ибрагимов, К. Лавыгин, А. Фролов, В. Зайцев, И. Бессарабов, И. Михеев, С. Хмелев, Г. Асатиани, В. Микоша, И. Сокольников.

Сюжеты:

1. Закладка здания гидроэлектростанции на строительстве Сталинградской ГЭС.
2. 50-летие со дня смерти Абая Кунанбаева.
3. Павильон «Охота и звероводство» на ВСХВ.
4. Решающие дни уборки урожая на Алтае.
5. 135-летие абхазского колхозника Османа Дженна.
6. Первый выпуск грузовых автомобилей в Румынии.
7. Открытие международной ярмарки в Джакарте.

«Новости дня», № 54.

Монтаж режиссера С. Репникова; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, С. Гусев, Л. Михайлов; Р. Халушаков, М. Измайлова, А. Кричевский, В. Воронцов, В. Гайлис, И. Бессарабов, И. Михеев, В. Мищенко, В. Штатланд.

Сюжеты:

1. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» Джону Берналу.
2. Приезд в Москву делегации киноработников Индии.
3. Дом-музей Николая Островского в Сочи.
4. Ветеринарная поликлиника на ВСХВ.
5. Бригада каменщиков-облицовщиков Савельевых.
6. Прибытие в Северный Вьетнам группы Международной Комиссии по наблюдению и контролю в странах Индо-Китая.
7. Открытие Выставки датского экспорта в Москве.

«Новости дня», № 55.

Монтаж режиссера Т. Лавровой; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, И. Бессарабов, Г. Захарова, Р. Халушаков, И. Семененко, А. Ковальчук, И. Михеев, В. Воронцов, А. Хавчин.

Сюжеты:

1. На строительстве Каховского гидроузла.
2. Открытие памятника молодогвардейцам в г. Краснодоне.
3. Павильон «Коневодство» на ВСХВ.
4. Гастроли Государственного Польского театра в Москве.
5. Открытие фестиваля индийских фильмов в Московском Доме кино.

«Новости дня», № 56.

Монтаж режиссера З. Тулубьевой; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Воронцов, В. Комаров, Л. Михайлов, Л. Нанкин, А. Зенякин, А. Хавчин, А. Калошин, С. Масленников, И. Бессарабов, И. Михеев.

Сюжеты:

1. Торжественное собрание в Москве, посвященное 5-летию Китайской Народной Республики.
2. Прибытие в Москву делегации английского парламента.
3. Новый речной теплоход «Николай Гастелло».
4. Литовский колхозный ансамбль на ВСХВ.
5. Международная ярмарка в Вене.
6. Строительство автозавода в Народном Китае.

7. Пуск нового мартеновского цеха в КНР.
8. Косовица на полях госхоза близ Пекина.
9. Праздник в городе Лхасе (Тибет).

«Новости дня», № 57.

Монтаж режиссера К. Эггерса; главный редактор В. Осьминин; операторы: П. Касаткин, М. Попова, С. Семенов, А. Зенякин, А. Хавчин, А. Сухомлинов, И. Михеев, И. Чешев.

Сюжеты:

1. Торжественный вечер в Москве по случаю 5-й годовщины ГДР.
2. Английская парламентская делегация в Москве.
3. Павильон «Птицеводство» на ВСХВ.
4. Товары для жителей Курильских островов.
5. На строительстве Новосибирской ГЭС.
6. Первая сессия Всекитайского собрания народных представителей.

«Советский спорт», № 9.

Режиссер А. Рыбакова; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Международные соревнования авиамоделистов (операторы: И. Беляков, И. Грачев, Л. Михайлов).
2. Состязание легкоатлетов (операторы: М. Гольбрих, И. Кацман).
3. СССР — Швеция. Международная товарищеская встреча по футболу (операторы: О. Арцеулов, А. Кричевский, Л. Михайлов, И. Михеев, В. Мищенко, В. Фроленко).

«Пионерия», № 9.

Режиссер З. Фомина; редактор Ю. Каравкин.

Сюжеты:

1. В школу (оператор А. Крылов).
2. «Как закалялась сталь» (оператор А. Крылов).
3. На Дальнем Востоке (оператор А. Зильберг).
4. Овод (оператор И. Запорожский).
5. Праздник пионеров Болгарии (оператор В. Ходяков).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 11.

Режиссер выпуска В. Шредель.

Сюжеты:

1. Полевой стан (режиссеры-операторы: Н. Белов, Б. Сломянский).
2. Штормоустойчивый невод (режиссер А. Усольцев; оператор Р. Мульвидсон).
3. В помощь продавцу (режиссер А. Бабаян; оператор В. Чернявский).

«Новости сельского хозяйства», № 9, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска Б. Долин.

Сюжеты:

1. К открытию ВСХВ (режиссер Я. Мимров; операторы: Ю. Бернштейн, А. Селянкин).
2. Электропарники (режиссер Н. Чуриков; оператор Г. Троянский).
3. Безлесное строительство (режиссер А. Ушаков; оператор Н. Шумов).
4. Тамбовские гуси (режиссеры-операторы: Н. Белов, Б. Сломянский).

«Новости сельского хозяйства», № 10, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска В. Шредель.

Сюжеты:

1. Комбайнер Гонтарь (режиссер-оператор З. Фельдман).
2. Кормоприготовительный агрегат (режиссер Н. Никиткин; оператор А. Селянкин).
3. На джутовых плантациях (режиссер Н. Курихин, оператор А. Филиппов).

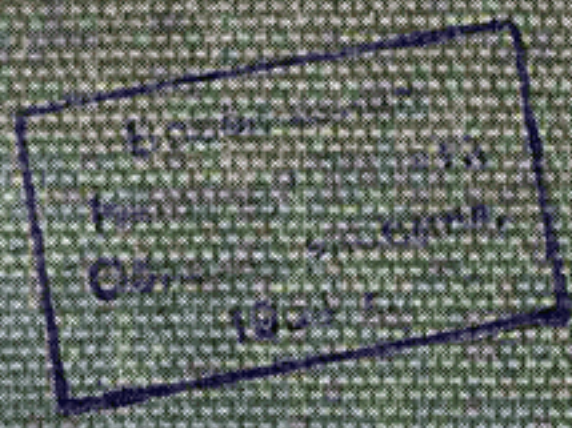
89

Главный редактор В. Н. ЖДАН
Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ
Оформление художника М. М. Милославского
Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.
А07351. Сдано в производство 6/X 1954 г. Подписано к печати 29/XI 1954 г.
Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. листов 11,717.
Тираж 13 250 экз. Заказ № 3922.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

40 13 ДЕК 1954

15276

Цена 10 руб